

وليم شكسبير

مأساة

# هامليت

أمير الدنمرك



ترجمها إلى العربية نظمًا  
وكتب المقدمة والحواشي

د. محمد عناني







وليم شيلسبير

مأساة

# هاملت

أمير الدنمارك

ترجمها إلى العربية  
وكتب المقدمة والحواشي نظاماً  
د. محمد عناني



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٤





السلامة

إلى نهضة طليحة

بالحب والعرفان







## الفهرس

الموضوع	الصفحة
أولاً : التصدير .....	٧
ثانياً : المختصرات .....	١١
ثالثاً : المقدمة .....	١٣
(١) توطئة .....	١٥
(٢) وصف المسرحية .....	١٦
(٣) مصادر الحكمة .....	٢٠
(٤) الواقعية النفسية .....	٢٥
(٥) تراجيديا الثأر .....	٣١
(٦) تراجيديا الإحباط .....	٣٩
(٧) البناء الدرامي .....	٤٨
أ - الإيقاع .....	٤٨
ب - البناء المفتوح .....	٥٣
ج - التواريات .....	٥٨
د - المسرحية الصغرى .....	٦١
هـ - الكلمات والألفاظ .....	٦٧
(٨) الاتجاهات النقدية .....	٦٩
أ - البدايات .....	٧٠



الموضوع	الصفحة
ب - النقد الرومانسى	٧١
ج - نيتشه ومالارميه	٧٣
د - برادلى	٧٥
هـ - القرن العشرون	٧٧
و - ويلسون نايت	٨٠
ز - النقد النسائى	٨٦
رابعاً : نص المسرحية	٩٣
خامساً : ثبت الحواشى	٣٣٥
سادساً : قائمة المراجع	٤٥٣



## تصدير

هذه هي الترجمة العربية المنظومة الأولى - فيما أعلم - لمسرحية شيكسبير هاملت، استناداً إلى الطبعة المعتمدة - طبعة آردن (Arden) - عام ٢٠٠٣ ، من تحرير هارولد جنكنز (Harold Jenkins) وكانت قد صدرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٨٢ ثم توالى طبعاتها وحظيت بتقدير الأوساط العلمية والأدبية لما تميّزت به من جهد ودقة فى تحقيق النص ، وكتابة المقدمات المستفيضة والحواشى المطولة ، فاعتمدت عليها فيما يتعلق بالنص المحقق ، ولم أخرج عنها ، وإن كنت قد استأنست بآراء الشراح فى الطبعات الأخرى حتى أضمن إخراج نصّ عربى دقيق يتسم بالأمانة الكاملة للأصل ، فإذا وجدت أن الإيجاز فى العبارة الأصلية قد يؤدى إلى الغموض أضفت بين قوسين مربعين ما يوضح المعنى الذى اتفق عليه الشراح ، وإن لم يتعد ذلك حالات قليلة جداً . فإذا شذّ أحدهم عما ذهب إليه جمهور المفسرين بينت ذلك فى الحواشى .

ومن الطبيعى ألا تكون هذه أولى ترجمات هاملت إلى العربية ، نظراً لما تتمتع به هذه المسرحية من شهرة عالمية ، وقد أعارنى صديقى العلامة والأديب ماهر شفيق فريد ثلاثاً منها ، وكلها ترجمات مثورة ، أفضلها على الإطلاق ترجمة المرحوم عبد القادر القط ، وكنت أوازن أحياناً بين ترجمتى وترجمات من سبقونى ، فأجد أن معظم اختلافاتى عنها ترجع إلى اختلاف التفسير ، أو الصياغة العربية ، أو أحياناً إلى اختلاف الطبقات الإنجليزية التى اعتمد من سبقونى عليها عن الطبعة المعتمدة المذكورة . وقد أدرجت معظمها أو أهمها فى الحواشى .

أما اختياري للنظم لترجمة النظم والنثر لترجمة النثر فتبرره دواعى الأمانة للأصل الشيكسبيرى ، فالنظم جزء لا يتجزأ من معنى العمل الأدبى ، أو من دلالة الفنية ،



وتحويله إلى نثر يفقده عنصراً مُهمّاً ، (وكذلك تحويل النثر إلى نظم) فالنظم ليس قالباً  
تصب فيه الألفاظ بل هو عامل تنسيق حيوى للفكرة والصورة أو ما يسميه هيبارد :

'the disciplined and disciplining framework of.. blank verse'

وتجريد الصياغة منه يجعلها تبدو أقرب إلى الشرح ، والمعروف أن هاملت مسرحية  
تجمع بين الشعر والنثر ، معظمها شعر (نحو ٧٠ فى المائة) والباقي نثر ، والنثر ليس  
أيسر عند شيكسبير من الشعر ، فله صعوباته المشهورة ، من أهمها ولع الشاعر  
بالتوريات أو التلاعب بالألفاظ، وهو الذى قد يتعذر نقله إلى لغة أخرى ، وبذلت فى  
هذا أيضاً جهداً كبيراً لإيجاد المثل العربى فإن لم أجده أتيت بالمقابل أو البديل ، دون  
أن أخرج عن المعنى الأصلى .

كان همى منذ البداية أن أقدم أصدق صورة عربية للنص الشيكسبيرى الذى درسناه  
صغاراً وعاش فى وجداننا كباراً - مثلما يعيش فى وجدان العالم كله - وشاهدناه على  
المسرح مراراً ، فأصبح جزءاً من خبراتنا بالمسرح بل بالأدب بأى لغة كان ! وهذا فى  
الواقع يمثل عقبة كبرى ، لأن الذى درج على معرفة نص أجنبى بلغته الأصلية يقارن  
رغمًا عنه بين ما يعيش فى وجدانه بتلك اللغة وبين صورته الجديدة ! ولم تغب عن  
ذهنى هذه الحقيقة فى أى لحظة على امتداد الشهور الطويلة التى قضيتها فى الترجمة ،  
لكننى لا أحاول هنا إخراج نصٍ عربى يحاكي الأصل صياغة أو لفظاً بل إخراج نص  
عربى مماثل فى المعنى والصورة والإيقاع للأصل ، بحيث يكون - إن صحّ التعبير -  
شيكسبير عربياً (!) وهذا العربى يتحدث لغة اليوم أى يستعمل اللغة العربية المعاصرة ،  
فى مطلع القرن الحادى والعشرين ، ويحافظ على المستويات اللغوية المختلفة فى النص  
الانجليزى ، فلكل شخصية لغتها ، وعلى تماسك المواقف الدرامية ، وضغطها إن كانت  
مضغوطة ، وبسطها إن كانت 'مبسوطة' !

وقد استتبع هذا أيضاً الالتزام بالبحور الصافية فى الشعر ، على نحو ما نجد فى  
نص شيكسبير ، وهى البحور التى تعتمد على تكرار نغمة موسيقية أو إيقاعية (تفعيلة)



واحدة فى الحديث وتنويع أشكال هذه النغمة بالزحاف ، وفى البناء بعزل الزيادة والنقص بل وفى التنويع بين التفاعيل داخل الدائرة الخليلية الواحدة ، وأحمد الله على أن البحور الصافية المستعملة لدى شعراء اليوم تتيح ذلك ، وعلى رأسها الرجز (وزميلة فى دائرة الخليل الرمل والهزج) وإن اختلط الكامل بالرجز أحياناً والمتقارب ، ثم ذلك البحر الذى أراه أقرب ما يكون إلى تلبية ضرورات المسرح الشعرى أى الحُبِّ. ومثلما لجأ الشاعر فى الأصل إلى التنويع فعلتُ هنا ، فإذا لجأ إلى القافية لجأت إليها ، وإذا طرحها طرحتها ، وإذا انقلب الحوار نثراً فى المشهد الأسمى انقلب عندى فى الترجمة ، واضعاً نصب عيني إخراج الصور الشعرية الأصلية مهما كلفنى ذلك من عناء ، حتى لو بدت غريبة أو غير مألوفة للقارئ العربى ، ما دامت 'صوراً حية' أى توحى بصورٍ ما للقارئ الإنجليزى ، بخلاف 'المجاز الميت' الذى أصبح جزءاً من مصطلح اللغة ، ولا بد أن يواريه ما يواريه من مصطلح اللغة المنقول إليها ، كما ضببت النظم بالشكل حتى تتضح ألوان الإيقاع المستخدمة ، وربما أفاد النثر الذين لم يعتادوا شعر الشعلة ، وأما أرقام السطور فتشير إلى طبعة أردن ، ولذلك أهميته عند تفاوت طبعات شيكسبير فى النص 'المحقق' ، وذلك مبيّن فى الحواشى ، وإن كان طفيفاً .

وبعد فأود أن أعرب عن شكرى وتقديرى للدكتور ماهر البطوطى ، صديقى الكاتب والمترجم النابه ، الذى كان دائم التشجيع لى حتى أقدم على هذه الترجمة وأرسل إلى من نيويورك ما أحجته من طبعات ومادة علمية ، وأخى الأستاذ أحمد صليحة ، الأديب والناقد ، الذى أرسل لى من نيويورك أيضاً عدة طبعات حديثة للمسرحية ، وزوجتى نهاد صليحة التى تحملتنى هذه الشهور الطويلة المتصلة ، وهى التى صالحتنى على هاملت بعد خصام مديد ، وقبل ذلك وبعده يأتى دائماً امتنانى وحبى العميق لصديقى الحميم الدكتور ماهر شفيق فريد ، الكاتب والناقد، الذى قرأ النص بعناية ونبهنى إلى ما يحتاج إلى مراجعة ، فله منى جزيل الشكر دائماً .

محمد عنانى





## المختصرات

- (٤/٢/١) تعنى الإشارة إلى الفصل الأول ، المشهد الثانى ، السطر الرابع
- وأسماء الكتب الأصلية واردة فى قائمة المراجع ، ومرتبة أبجدياً حسب اسم المؤلف ، وأسماء المؤلفين واردة بالحروف اللاتينية هنا وفى الحواشى .
- أما الطبقات المختلفة للمسرحية ، فى المقدمة والحواشى ، فأشير إليها باسم المحرر فقط :
- هيبارد = (G. R. Hibbard) محرر طبعة أوكسفورد (Oxford) ١٩٨٧ (الطبعة الجديدة ١٩٩٨) .
- إدواردز = (Philip Edwards) محرر طبعة نيوكيمبريدج (١٩٨٥) (New Cambridge) ١٩٨٧ (الطبعة الجديدة ٢٠٠٣) وهابجود (Hapgood) هو الذى استكمل الطبعة الجديدة .
- جنكتر = (Harold Jenkins) محرر طبعة آردن (Arden) (١٩٨٢) (الطبعة الجديدة ٢٠٠٣) .
- آن بارتون = (Anne Barton) كاتبة مقدمة طبعة نيو بنجوين (New Penguin) من تحرير ت. ج. ب. سبنسر (T. J. B. Spencer) عام ١٩٨٠ .
- ب. دافيز = (B. Davies) محرر طبعة ألكسندر (Alexander) ١٩٧٣ (الطبعة المستعملة ١٩٧٧) .
- ألكسندر = (Nigel Alexander) محرر طبعة ماكميلان (Macmillan) ١٩٧٣ (الطبعة المستعملة ١٩٧٨) .
- هوبلر = (Edward Hubler) كاتب مقدمة طبعة سيجنيت (Signet) من تحرير



---

سيلفان بارنت (Sylvan Barnet) عام ١٩٦٣ ، والأخير كاتب مقدمة  
الطبعة المنقحة ١٩٩٨ ومحررها أيضًا .

كيتريدج = (George Lyman Kittredge) محرر طبعة أوكسفورد القديمة ١٩٣٩  
(والطبعة المستعملة ١٩٥٧) .

دوڤر ويلسون = (John Dover Wilson) محرر طبعة نيوكيمبريدج القديمة ١٩٣٤  
(والطبعة المستعملة ١٩٦٨) .

فيريتي = (A. W. Verity) محرر طبعة كيمبريدج القديمة عام ١٩٠٤ والطبعة  
المستعملة ١٩٥٠ .

المقدمة





## ١ - توطئة

مثلما فعلت فى مقدماتى السابقة لترجماتى لشيكسبير ، أقتصر فى هذه المقدمة على تقديم الحقائق اللازمة لإلقاء الضوء على المسرحية باعتبارها مسرحية شعرية ، أى لإيضاح ما قد يفيد القارئ العربى الذى قد لا يكون مُلمّاً بالمهاد التاريخى والثقافى للعمل الأدبى فى حدود ما تتيحه تلك المعرفة من زيادة الإلمام بطبيعته ومن ثم بتذوقه فحسب ، وقد يستلزم ذلك أن أشير ولو عَرَضاً لآراء النقاد المتباينة فيه على مر العصور ، وأهمهم - بطبيعة الحال - كبار نقاد الأدب الإنجليزى فهم أقدر من يمثل رأى المتلقين أى المشاهدين والقراء معاً ، فهم أهل اللغة التى كُتبت بها المسرحية ، وهم الذين تَوَجَّهَ إليهم شيكسبير أصلاً بهذا النص ، وأما آراء من قرأوا المسرحية باعتبارها أدباً أجنبياً ، وأياً كانت لغتهم الأصلية ، فلن أقف عندها طويلاً ، مهما يكن من صدق بصائرهم النقدية ونفاذ هذه البصائر إلى مناطق أخرى فيما يسمى بالخبرة الإنسانية التى تقدمها المسرحية - مناطق ربما لم يحط بها أهل اللغة . وأكرر إن هذه الإشارة أو الإشارات سوف تكون عارضة ، لأن العرض الصادق لآراء النقاد المتباينة فى هاملت منذ عهد الذبوع الجماهيرى فى أوائل القرن السابع عشر ، وعلى امتداد تفاوت حظوظ العمل بعد ذلك : من قبول متحفّظ عند الكلاسيكيين الجدد فى القرن الثامن عشر ، ومن رفع إلى السماوات العُلَى عند الرومانسيين فى القرن الثامن عشر ، ومن انطفاء جذوة البريق بعض الشئ فى القرن التاسع عشر ، وحتى المعارك النقدية التى اندلعت فى القرن العشرين مع مولد الحداثة أو الحداثيّة ، وأهمّها رفض ت. س. إليوت لمذهبها الفنى وردود الأفعال الغاضبة عليه ، وهى المعارك التى انجلى غبارها فى النصف الثانى من ذلك القرن فانفتح المجال للرؤى الموضوعية العلمية - أقول إن عرض هذه الآراء النقدية يتطلب دراسة مستقلة وأطول كثيراً مما تختمله هذه المقدمة ، وقد يجد الدارس المهتم بغيبته فى دراسة موجزة بقلم هارولد چكنز نشرت فى مجلة مسح أو استقصاء النقد الشيكسبيرى (Shakespeare Survey) العدد ١٨ الصادرة عام ١٩٦٥ فى الصفحات ٣٤ - ٤٥ . وإن كنت سأعرض لأهمها ، خصوصاً منذ هذا التاريخ ، فى القسم الأخير من هذه



المقدمة . ومعنى هذا أيضاً أننى لا أعتزم تقديم رأى نقدى خاص فى العمل ، وإن كان للقارئ أن يستشف موقفى النقدى العام ، مهما أحاول إخفاءه ، فى ثنايا التحليل والعرض ، ولكنى أشعر أننى ملتزم بتقديم أهم النظرات النقدية التى اطلعتُ عليها والتى تقدم حقائق لا خلاف عليها بين جمهور النقاد اليوم ، وأما المسائل الخلافية المتعلقة بتفسير النص ، من الناحية النصّية الصّرفة ، فأنا أرجئها إلى الخواشى التى تتضمن أهم هذه المسائل وشتى الآراء التى أبديتُ فيها .

## ٢ - وصف المسرحية

وأبدأ بتمهيد عام يتعلق بطبيعة العمل الأدبى الذى بين أيدينا فى صورته العربية : فأقول إنه مسرحية شعرية أو إبداع فى مجال الشعر المسرحى ، وهو النوع الشعرى الذى لم تعرفه العربية قبل أحمد شوقى ، ابن القرن العشرين ، ومن ثم فإن على القارئ الذى يبنى الحكم الصادق ألا يغفل عن هذه الحقيقة الأولى ، بل الحقيقة الجوهرية التى من المحال بدونها أن يتذوقه التذوق الحقيق به ، والدراما الشعرية ، كما قلت فى مقدمتى لترجمة العاصفة لشيكسبير أيضاً (القاهرة ٢٠٠٤) نوع أدبى يجمع جمعاً خاصاً بين الشعر والمسرح ، فهذان النوعان (اللذان انفصلا فى عصرنا الحديث منذ كتابة المسرح النثرى الواقعى فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وما عهدناه من ترجمات نثرية للمسرح الشعرى فى الوطن العربى) كانا دائماً نوعاً واحداً ، بل إن نشأة المسرح نفسه كانت شعرية ، ولا حاجة بى لأن أقول بأن هيمنة المسرح النثرى ، ونشأة الرواية الطويلة (the novel) فى العصر الحديث ، قد عدلتا من بعض مفاهيم الكثيرين للمسرح الشعرى ، فأصبح البعض يعالج النصوص المسرحية الشعرية معالجة النصوص النثرية التى تميل فى معظمها إلى الواقعية ، أو معالجة الرواية النثرية التى (مهما تبلغ شاعريتها ورمزيتها) عادة ما تتناول تفاصيل الحياة الواقعية التى تبعتها عن طبيعة المسرح الشعرى . وأصبح البعض الآخر - نتيجة الفصل بين النوعين فى القرن العشرين - يتوقع أن يجد الشعر بمفهومه الغنائى (lyrical) فى الدراما الشعرية ، فإذا لم يجده استاء أو خاب

أمله ، وحرار فريق ثالث أين عساه يجد الشعر في حوار أو في تأملات تنبع من موقف درامي أو تصب فيه ، فتوحى بالواقعية التي أصبح النثر مستأثراً بها .

الشعر في المسرح الشعري لا يقتصر على ما قد نصادفه فيه من منظومات أقرب إلى الشعر الغنائي ، من حيث ضغط التعبير ، أو الصورة الموحية ، أو تكثيف الإحساس في عبارة أو كلمة ، بل هو يكمن أيضاً في صلب الحدث الدرامي نفسه ، في الصراع وما يستدعيه من مقابلات وتوازيات أو ألوان التضاد وظلال معاني ذلك ، وهي التي تقابل في لغة المسرح ألوان الحيل البلاغية المعروفة في لغة الشعر ، وكل هذا ينبع في الواقع من البناء الدرامي الذي لا يقتصر - كما يتصور البعض - على الخطوط العامة أو العريضة للحدث بل يمتد ليشمل دقائق الأبنية الصغرى في الحوار الذي يبني الموقف ، فالتوتر الذي يميز الحوار الشعري يشبه التوتر النابع من البناء العام وإن كان على نطاق ضيق ويتسم بالحركة الدائبة (Dynamism) فعندما يتوجه هوراشيو لإخبار هاملت بأن شبح أبي هاملت ، الملك الراحل ، ظهر لحراس في الليلة السابقة ، يبدأ المشهد الفرعي (اعتباراً من السطر ١٦٠ في المشهد الثاني من الفصل الأول) بحوار واقعي يرحب فيه هاملت بصديقه وزميل دراسته في الجامعة ، ويتطرق الحديث إلى وفاة الوالد ورواج الوالدة وإذ بهاملت يقول فجأة (السطر ١٨٤ وما بعده) :

- أَبِي ! إِخَالُ أَتْنِي أَرَى أَبِي !

فيفزع هوراشيو :

- وَأَيْنَ يَا مَوْلَايَ ؟

ويرد هاملت :

- بَعَيْنِ ذَهْنِي يَا هُورَاشِيُو !

فيقول هوراشيو :

- رَأَيْتُهُ مَرَّةً ! ... إلخ .



هذا الحوار السريع الذى يعتمد على التورية الدرامية (dramatic irony) حوارٌ منظوم، ولكن الشعر فيه لا يرجع حقاً إلى النظم، بل إلى التورية أى إلى ما يواريه المؤلف عن شخصية ما ويكشف عنه للنظارة (أو للقراء) بحيث نجد معنى خبيثاً يتوارى فى الموقف وراء الموقف الظاهر، سرعان ما يتأكد عندما يقول هاملت 'لنْ أَشْهَدَ أَبَداً رَجُلًا مِثْلَهُ' (١٨٨) فيعود هوراشيو ليقول 'أَظُنُّ أَنَّنِي رَأَيْتُهُ الْبَارِحَةَ !'

وقبل أن نسرع فنقول إن هذه حيلة درامية محضة، (إذ سرعان ما يشهد هاملت 'شبحاً' مثل أبيه) علينا أن ننظر فى خصائص التعبير الشعرى هنا : إنه يتسم بدقة من العسير أن تجدها فى الحياة الواقعية، فالرؤية غير الشهادة أو الرؤية تتضمن معنى الرؤيا، والفعل الذى يستخدمه هاملت أولاً (see) يفيد ذلك، واللغة الإنجليزية تصف أى نبى من الأنبياء بأنه صاحب رؤى (seer) وأما الشهادة فهى بعين الجسد ومباشرة فقط، إذ يقول هاملت (look upon) وهو يقول 'مثله' (his like) والحراس قد استخدموا التعبير نفسه فى وصف الشبح 'أوليس شبيهاً بالملك؟ - بل وكما تشبه نفسك' (٦١/١/١) ويعودون إليه فى 'شبح شبيه بالملك' (١٩٩/٢/١) أقول إن هذه المقابلات الدقيقة فى النسيج (texture) هى التى تميز لغة الشعر، وتتضافر لكى تخلق المقابلة بين الرؤيا والمشاهدة، بحيث نجد الخيط الدرامى الممتد منذ المشهد الأول وقد اكتسب صفة الصورة الشعرية، وذلك من خلال المقابلة بين المشاهدة العينية (التي يشارك فيها الجمهور) والرؤيا الذهنية التى يراها هاملت، بحيث يلتقى الوهم بالحقيقة فى تعبيرات مثل 'يشبه' و'شبيه' و'مثله' وبحيث تتأرجح 'حقيقة' الشبح بين الواقع والوهم ! أى إن الصورة الشعرية قد نُسِجَتْ لا من 'تشبيه' شئ بشئ، بل من إضفاء صورة على صورة (superimposition) - إضفاء صورة الوهم على ما نراه واقعاً، وإضفاء صورة الواقع على ما قد يُظَنُّ به التوهم ! وتظل هذه الصورة الشعرية حية فى المشاهد التالية، بحيث يساهم 'التوتر' فيها فى تصعيد الخيط الدرامى الشعرى الذى يلقي بالبطل فى الحيرة التى تفرض عليه نشدان الحقيقة التى لا تأتیه إلا عندما يستمع إلى اعتراف الملك بلسانه فى آخر المشهد الثالث من الفصل الثالث !

هذه إذن دراما شعرية أو شعر درامى بالمعنى الذى حدده ت.س. إليوت (انظر مقدمتى للعاصفة) وهى مأساة أو تراجيديا (tragedy) سواء بالمعنى الشائع القديم وهو سقوط العظماء فى لجة المعاناة حتى ملاقة الموت أخيراً (حتى وإن اختلف ذلك المعنى بعض الشيء عن تعريف أرسطو بسبب عدم تحديد 'الهمارتيا' أى الخطأ التراجيدى أو بسبب الخلاف عليه) أو بالمعنى الحديث وهو مكابدة الهمّ الناجم عن مواجهة رواج فكرية أو نفسية تحتم النهاية الفاجعة ، وهى مأساة لها طابعها الحديث الذى تحدده آن بارتون قائلة :

إن هاملت تمثل لحظة تاريخية وثقافية فارقة ، وهى اللحظة التى يتجسّد فيها الإنسان الحديث فنيًا - الإنسان الحديث بمعنى الإنسان المتشكك ذي التركيب المعقد ، الذى يمزق نفسه ، وقد فقد الثقة فى علاقاته بالآخرين وبالعالم من الأعمال البطولية قد يكون عالماً وهمياً . (ص ١٧) .

وهى مأساة تعج بالحركة و'التنوع' ، على حد قول الدكتور جونسون ، بحيث يتعلّز على الناقد أن يسرد أحداثها فى كلمات يسيرة ، والتنوع لا يقتصر على الأحداث، بل يمتد إلى النغمات الشعرية (والثرية) والتفاوت بين الجحد والهزل ، والثراء الذى لم نعهده من قبل فى ألفاظ شيكسبير (أعدّ أحد الباحثين واسمه إليوت Slater Eliot رسالة للدكتوراه عام ١٩٨١ غير منشورة أحصى فيها أكثر من ٦٠٠ كلمة جديدة، بمعنى عدم استعمالها من قبل فى أعمال شيكسبير) وحفول النص بما يشبه الأقوال المأثورة ، والعبارات التى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من اللغة الإنجليزية المعاصرة ، وسوف يرى القارئ فى النص العربى نماذج كثيرة لها ، كلها منظوم ، وبعضها مُقَفًى ، وما أكثر ما نسمع فى الحوار العادى اليوم مقتطفات من هاملت حتى ولو وُضِعَتْ خارج سياقها الأصلى ، وقد لا يكون هذا راجعاً إلى أى بلاغة خاصة فى هذه العبارات بل إلى شيوع المسرحية وذيوعها !

ومن السمات البارزة لهذه المسرحية ، إذا أردنا استكمال الوصف ، قدرتها على تجاوز تفاصيل الحدث المسرحى الدقيق بقوة التأمل الشعرى لما يمسّ الإنسان فى كل زمان



ومكان ، أى انتقالها بالشعر من الخاصّ إلى العامّ بسهولة لا نجدّها إلا فى أجمل أعمال شيكسبير التالية ، وخصوصاً فى العاصفة ، وتميّزها فى ذلك بالصياغة المحكّمة لمشاعر إنسانية عامة ما لبثت أن أخرجتها من سياقها وفتحت لتأملات النقاد باب الشطحات الجانحة ، فهى - كما يقول هيبارد - مسرحية "تدعو إلى التأمّلات الحدسيّة" (ص ٣٨) وهى التأمّلات التى أتت بتخمينات أقرب إلى التخريصات ، على نحو ما أبين فى الحواشى ، عند التعرّض للشرح ، بحيث يجد الناقد نفسه وقد قرأ فى النصّ من أفكاره هو ما لم يقل به هاملت ، أو لم تقل به الشخصية التى تتحدث ، وكثيراً ما كنا نقرأ نقداً لنقاد يضيفون من خيالهم ما يستكمل لديهم أى شىء لم يصرّح به النصّ ، وكانت النتيجة أن وجدنا النقاد منذ مطلع القرن العشرين وتحديدًا منذ كتاب برادلى Bradley 'التراجيديا الشيكسبيرية' عام ١٩٠٤ يعالجون هاملت باعتباره شخصية حقيقية أى شخصية تاريخية ، ويفسرون من ثمّ شعره تفسيرهم لشعر شاعر غنائى يتأمل الوجود والعدم ، أو يفسرون الأحداث والشخصيات تفسيرهم للرواية الثرية التى لا بد (فى رأيهم) أن تقول كل شىء ، يشجعهم على ذلك تنوع الحدث وطول المسرحية وثراؤها .

هذه إذن هى السمات العامة للمسرحية ، وانتقل الآن إلى بعض الحقائق اللازمة لإيضاح النصّ .

### ٣ - مصادر الحكّة

يولى محققو طبعات هاملت أهمية كبرى لما يسمى بمصادر 'قصة هاملت' (The Hamlet story) ، والقصة هنا تعنى حكاية ما يحدث لهاملت لا المسرحية ، ويندر أن تجد طبعة لا تولى هذه المصادر أهمية كبرى ، ويكفى أن أقول إن طبعة آردن التى اعتمدت عليها فى الترجمة تخصص أربعين صفحة لدراسة هذه المصادر - ومن الصفحات التى لا تقل عدد كلمات الصفحة منها عن أربعمئة كلمة ! ولما كانت مصادر 'القصة' لا تعنى القارئ العربى كثيراً ، فسوف أخصّها فى أقل عدد ممكن من الصفحات .

أقدمُ نصّ 'للحكاية' مكتوب باللاتينية في كتاب عنوان (*Historiae Danicae*) أى قصص دغركية ، كتبها مؤلف يدعى ساكسو Saxo وقد أضيف لاسمه لقب (*Grammaticus*) الذى يعنى 'العالم' أو المتبحر فى العلم (وقد يعنى 'الأديب' بتعبيرنا المعاصر ، وقد يوحى بالمتأدب أيضاً) فأصبح اللقب جزءاً من الاسم أو كاد ، وقد كتب ساكسو تلك القصة فى الفترة ١١٨٠ - ١٢٠٨ ، على خلاف بين الباحثين فى تحديد تاريخها ، وقيل إنها تضم تسجيلاً لأحداث تاريخية وقعت فى شمالى أوروبا ، ومثل هذه الأحداث يغلب عليها الطابع الأسطورى بطبيعة الحال ، وقد ترجمها فرنسى يدعى بلفوريه (*Belleforest*) إلى النشر الفرنسى عام ١٥٧٠ بعنوان قصص مأسوية (*Histoires Tragiques*) وترجم أحدهم منها 'قصة هاملت' (*The Historie of Hamlet*) إلى الانجليزية ، والطبعة الوحيدة المتاحة من هذه الترجمة تحمل تاريخ ١٦٠٨ ، أى إنها لاحقة على نشر الطبعتين الأوليين لمسرحية شيكسبير ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود ترجمة لها فى تاريخ سابق على هذا ، أو أن شيكسبير قد اطلع على القصة بالفرنسية .

أما القصة فى صورتها الأصلية فهى تتسم بكل خصائص ذلك العصر ، والبلد الذى كتبت فيه أو 'ولدت' فيه ، أى فى عصر الوثنية قبل دخول المسيحية ، ويقول جولانتز (*Gollancz*) فى كتابه عن مصادر شيكسبير الصادر عام ١٩٢٦ ، حسبما يقتطف ذلك فيريتي ، إن الأدب الاسكندنافى ما زال يتضمن إشارات إلى وجود أسطورة عن هاملت (أمليث = هاملت) أقدم كثيراً مما يرويه ساكسو ، "وتوجد فى الأدب الأيسلندى إشارة إلى هاملت تسبق ساكسو بنحو مائتى عام ، وحتى اليوم نجد اسم 'أملوث' (*Amlothe*) أى هاملت ، مرادفاً لصفة 'الأحمق' بين الناس هناك" (فيريتي - ص ١٣) . ولا شك فى انتماء القصة إلى ما نسميه اليوم بالأدب الشعبى الذى يمزج التاريخ بالأسطورة ، وموجزها أن والد هاملت هوروندل (*Horwendil*) وعمه فنجو (*Fengo*) كانا يحكمان شبه جزيرة الدغرك أى جوتلاند (*Jutland*) معاً فى ظل حاكم مملكة الدغرك (التي تتكون من شبه الجزيرة ومن المنطقة الداخلة فى أوروبا معاً) واسمه

روريك (Roric) (وهذه هي الأسماء التي أوردها ساكسو ، وفقاً لما يقوله بيتر فيشر (Fisher) الذي أصدر ترجمة جديدة للنص عام ١٩٧٩) وكان هوروندل ، والد هاملت ، شجاعاً مقداماً فأثار الحسد في قلب ملك النرويج - كوليروس (Collerus) - فدعاه إلى منزلة فردية قتله فيها المقدام والد هاملت ، الأمر الذي حظى بإعجاب روريك ، فزوجه من ابنته جروتا (Gerutha) فولدت له هاملت . واندلعت الغيرة في قلب فنجو من نجاح أخيه فقتله وتزوج أرملته . وخاف أُمليث اليافع أن يناله الأذى فتظاهر بالبله ، وصار يصطنع الغباء ويلوث نفسه بالتراب ! وجعل ينحت من الخشب عصياً معقوفة ، ويحمي أطرافها في النار حتى تكتسب بعض الصلابة ، فإذا سأله سائل أجاب عنها قائلاً إنها الحراب التي سينتقم بها لمقتل والده ! وكان الناس يضحكون منه ، ولكن عمه داخله الشك وخشى أن يكون في كلامه معنى جاد ، فأحب اكتشاف الحقيقة بأن دسّ له أو رمى في طريقه بفتاة جميلة ، واثقاً من أن غرائز الفتى سوف تفضحه ، لكن أختاً له بالتبني كان يحبه فأحاطه علماً بالمكيده وحذّره منها ، وكانت تلك الفتاة تحبه أيضاً بسبب نشأتهما معاً واقترابها منه روحاً وعقلاً ، فوافقت على إنكار علاقته به ، ولما رعم هو وجود علاقة ، تأكد للناس أنه أبله أو مجنون ، ولكن الملك لم يكن مطمئناً ، فأشار عليه أحد أصدقائه بإجراء اختبار جديد يواجه فيه والدته فلعله يبوح لها بالسرّ ، وقال إنه سوف يختبئ حتى يسترق السمع إلى ما يدور ، ولكن الفتى تصنّع الجنون فجعل ينطق كالغريبان ويرفرف بيديه كأنهما جناحان وانقض على صديق الملك فقتله وقطع الجثة ورمّاها للخنازير ! ثم أفضى لأمه بسرّ جريمة عمه وسرّ تظاهره بالجنون ، وأقنعها بالتوبة .

وعندما قال إنه قتل صديق الملك وفعل ما فعل به لم يصدق أحد ، وزاد إيمان الناس بأنه مجنون ، ولكن عمه 'فنجو' زادت شكوكه ، وقرر التخلص منه ، فأرسله إلى إنجلترا مع اثنين من الحراس يحملان أمراً بقتله ، ولكن هاملت غافلهما أثناء نومهما واستبدل أمر قتلها بأمر قتله ، وزاد في الخطاب الموجه إلى ملك إنجلترا طلباً بتزويجه ابنته ، وحدث ذلك كله ، وكان قبل رحيله قد طلب من والدته تعليق رايات ضخمة



فى القاعة الملكية وأن تقيم مأثماً له بعد عامٍ من رحيله ، وفى اليوم المحدد بعد انقضاء العام وأثناء المأتم عاد ليفاجئ الجميع . ومن ثم أقام حفلاً للأشراف الحاضرين شربوا فيه حتى غابوا عن الوعى ، فأنزل الرايات المعلقة عليهم وثبتهم فى أماكنهم بالأخشاب المعقوفة التى كان قد أعدها ، ثم أضرم النار فى القاعة واتجه إلى غرفة الملك حيث ينام، وكان القائمون على 'الامن' فى القصر قد ألصقوا سيف هاملت فى غمده لأنه كان يجرح نفسه به ، فقام هاملت بوضع سيفه مكان سيف الملك وأخذ سيفه ، وأيقظه وقال له إن وقت الثأر قد حان ! وعندما حاول الملك الدفاع عن نفسه لم يستطع (لاستحالة إخراج السيف من الغمد) ، فقتله هاملت بالسيف الملكى نفسه ، وفى اليوم التالى ألقى هاملت خطبة رنانة فى الجموع المحتشدة لتحيته ، أعلن فيها تنصيب نفسه ملكاً .

هذا هو موجز القصة كما أوردها الدارسون ، وأحدثهم جنكيز وإدوارد وهيارد ، ولكن بعض الكتاب المعاصرين يشيرون إلى مسرحية أخرى فُقد نصُّها أو لم تُطبع أصلاً ، أسموها أور - هاملت (*Ur - Hamlet*) ونسبوها إلى توماس كيد، المعاصر لشيكسبير ، وقيل إنها كانت تتضمن ظهور شبح والد هاملت ليحث ابنه على الأخذ بثأره ، وقيل أيضاً إن مسرحية المأساة الإسبانية (*The Spanish Tragedy*) التى كتبها كيد تدّين مثل هاملت لتلك المسرحية المفقودة بالكثير ، منها خلفية الحروب الدائرة بين بلدان شمال أوروبا ، وتنقل السفراء بين البلدين ، وتشكك هاملت فى الخطاب الذى وصله فى المسرحية المفقودة (الذى يقابل هيرونيمو فى المأساة الإسبانية) ليعلمه بقاتل أبيه ، مثلما تشكك هاملت فيما قاله الشبح هنا ، ومنها لوم هاملت نفسه على تأخره فى الانتقام ، بل واتهام نفسه بتفضيل القول على الفعل . ومنها التضاد بين أفعال هيرونيمو - وهو فى المأساة الإسبانية أب ينشد الثأر لمقتل ابنه ، وبين أفعال الآباء الآخرين ، والتضاد بين أفعال هاملت وبين أفعال الأبناء الآخرين فى النص الشيكسبيرى ، ومنها قيام هيرونيمو بإعداد عرض مسرحى لكنه لا يمثل الجريمة (كما هو الآن هنا) بل يمثل الانتقام . ومنها أيضاً مشهد المبارزة بالسيف فى النهاية ، يسبقه التصالح بين طالب

الثار وغريمه ، كما يحدث هنا بين هاملت ولايرتيس ، أضف إلى ذلك وجود بطلة في المأساة الإسبانية يعارض أبوها وأخوها حبها للبطل ، ووجود امرأة أخرى ، هي زوجة هيرونيمو ، تصاب بالجنون آخر الأمر ثم تنتحر .

ولكن أى دارس لمسرحية هاملت الشيكسبيرية والمأساة الإسبانية لتوماس كيد سوف يجد فرءًا هائلة في المعالجة حتى على مستوى الحبكة البسيطة نفسها ، لا مجال للخوض فيها ، وهو ما يقطع بأن افتراض تشابه النص المفقود والمنسوب لتوماس كيد افتراض لا يحمل دلالات فنية كبيرة ، فقيمة العمل الفني لا تكمن فيما فيه من عناصر قصصية أو بعض المواقف التي قد تكون شائعة في كتابات مؤلفين آخرين ، بل في المعالجة الخاصة التي تملئها رؤية فنية موحدة أو متسقة ، تمنحها التماسك والترابط والقدرة على الإيحاء والتأثير ، وهذه الرؤية عند شيكسبير شعرية كما أوضحت في التمهيد بوصف المسرحية ، وهي بذلك لا تدين إلا بعناصر لا تشكل وحدة فيما بينها ، وقد وجد الدارسون مصادر أخرى قد يكون شيكسبير قد استوحاها في كتابة بعض أجزاء مسرحيته ، مثل الحادثة الحقيقية التي يرويها المؤرخون عن أصول المسرحية الصغرى (playlet) أو 'المسرحية داخل المسرحية' وعنوانها مقتل جونزاجو (انظر الحواشي) ، ومنها ما قرأه عن ولع رجال القصر في الدنمرك بالشراب والسكر والعريضة في كتيب نشره 'ناش' (Nashe) معاصره عام ١٥٩٢ ، ومنها ما عرفه عن مرض الاكتئاب السوداوى من كتاب كتبه تيموثى برايت (Bright) عام ١٥٨٦ عن ذلك المرض (انظر الحواشي) ومنها ما استقاه عن صور الموت والروح والإنسان من مقالات مونتاني (Montaigne) الفرنسي ، سواء في الترجمات الانجليزية السابقة للمسرحية (لا ترجمة فلوريو (Florio) اللاحقة لها) أو في الأصل الفرنسي . وكفى بهذا استعراضاً لمصادر هاملت .

## ٤ - الواقعية النفسية

يعتبر بعض النقاد هاملت من مسرحيات المشكلة أو المسرحية المشكلة (problem plays) والتعبير هو عنوان كتاب تليارد المشهور (١٩٥٠) (Tillyard) أما المعنى الأول فيوحى بأنها تعالج 'قضية ما' أيا كان لونها ، والمعنى الثانى يشير إلى الخلاف الذى يشوب أى محاولة لوضع تفسير نهائى لها ، أو مقنع للجميع ، وهو المعنى الذى يرمى إليه هارى ليفين (Harry Levin) الذى يقول بأنها أكثر مسرحيات شيكسبير إشكالاً ، والكلمة التى يستعملها ليفين هى كلمة (problematic) قبل أن تتحول هذه الكلمة ، قياساً على نظيرتها الفرنسية إلى اسم وترجمها نحن بالإشكالية (انظر فصلية شيكسبير، العدد ٨ ، ص ١١٥ *Shakespeare Quarterly*) فالمسرحية، على ثرائها وتنوعها الذى امتدحه الدكتور جونسون ، بل وعلى طولها الذى لا تشاركها فيه مسرحية أخرى لشيكسبير ، تترك بعض الأسئلة دون إجابة ، مثل تلك التى عرّضت لها فى الحواشى، كأن يسأل سائل هل هوراشيو مقيم فى ميناء إلسينور أم رائر له وللقصر الملكى فحسب ؟ (انظر الحاشية على ١٢/٤/١ - ١٣) وكيف يتفق وصف فورتنبراس أولاً بالتمرد والطيش ، ثم يُمتدح فى آخر المسرحية ويتولى حكم الدنمرك ؟ وكيف يتفق وصف هاملت بأنه 'شاب' أو 'فتى' أو 'يافع' مع قول حفار القبور إن هاملت فى الثلاثين (حاشية ١٣٩/١/٥ - ١٥٧) وأين مكان السطور التى أضافها هاملت إلى حديث الممثل؟ ومن يا ترى شاهد أوفيليا وهى تغرق دون أن يحاول إنقاذها ؟ ويقول جنكنز (ص ١٢٣) إن هذه تناقضات طفيفة ، وإنها قد ترجع ، فى نهاية الأمر ، إلى "ما أطلق عليه الناقد وولدوك (waldock) تعبیر 'الخرافة الوثائقية' ('documentary fallacy') وهى عادة تناول عمل أدبى خيالى كأنما كان سجلاً لأحداث فعلية تاريخية يمكن استنباط حقائق أخرى منها". حقيقة أن أحداً لم يعد يشارك برادلى سؤاله : أين كان هاملت عندما قُتل أبوه ؟ ولكن الخلاف ما زال قائماً مثلاً حول عدم تأثر الملك بالتمثيلية الصامتة التى تصوّر الجريمة التى ارتكبها (انظر الحاشية على ١٣٣/٢/٣) .

ولا ترجع المشكلة (أى تعدد أمثال هذه الأسئلة) إلى "قوة التخيل الإبداعية"



(imaginative power) التي يتميز بها هذا النص عن سواء ، على نحو ما يقول به جنكتر ، بل ترجع في ظني إلى أن المسرحية قد أصبحت جزءاً لا يتجزأ من دراسة الأدب الانجليزي ، بل والأدب العالمي ، وإلى ما أصبح لها من تأثير في كتابات الغربيين على نحو ما نراه مبثوثة في كتاباتهم من شذرات منها ، وأما نحن العرب الذين نقرأ النص باعتباره نصاً أجنبياً (إلى حد ما) فما زال بعضنا يطرح هذه الأسئلة وغيرها ، ولكننا نشارك الغربيين على أية حال في أننا جميعاً نشأنا في عصر الواقعية التي تتطلب 'محاكاة الطبيعة' محاكاة صادقة (وخصوصاً في التمثيل ، وإن كانت ثم دلائل على بعض تبشير الخروج عليها) ، فغدونا نطلب من شخص أو عمل أدبي أن يتصرفوا وفق المعايير النفسية التي اعتدناها ورضيناها . وليس في هذا غرابة ، فكل عصر يفسر آدابه وفق معايير العصر وقياسها بمقاييس العصر ، ولكن مسرحية هاملت قد عانت أكثر من غيرها بسبب شهرتها ، حتى بيننا نحن العرب ، لأن 'الخرافة الوثائقية' قد استتبعته نشأة ما يسمى بالواقعية النفسية (psychological realism) بمعنى التساؤل عما نتوقعه من الشخصية 'منطقياً' في أي ظرف من الظروف قياساً على ما نعرفه من علم بنفس الإنسان ، بل وقياساً على أنفسنا باعتبارنا من الأسوياء .

وقد شجع على هذا الاتجاه النقدي ازدهار فن الرواية ، وهو الفن الذي يتيح للكاتب أن يقدم تحليلات ضافية لنفوس الشخصيات ودوافع أفعالها ، فكاتب الرواية لديه المساحة الكافية للعرض والتحليل والمقارنة ، وأما في المسرح فمهما اجتهد المؤلف في إتاحة الفرصة لأحد شخصوه بالحديث عن نفسه ، فلن يتمكن من 'تغطية' كل شيء ، وأضيف هنا من خبرتي الشخصية بالكتابة المسرحية - وبكل تواضع - أن المؤلف محكوم بوقت العرض المسرحي وبطول النص ، فهو لا يستطيع الإسهاب الذي قد يُفقد النص 'حركته' و'سخونته' ، ومن ثم فقد يكتفى بالإيحاء دون التصريح ، وقد يلجأ إلى التكرار حتى يضمن إدراك سامعيه لما يقول ، وأحياناً ما يعتمد على وسائل أخرى غير التحليل ، منها الجمع والتركيب والمقابلة وسرعة الانتقال من موقف لموقف ، فإذا كان ما يكتب شعراً فربما استعان بالصور المتقاربة أو المتجانسة أو المتضاربة ، وقوة الصورة

الشعرية فى المسرح تختلف عنها فى الشعر الغنائى (أى فى القصيدة التى يقولها المؤلف على لسانه) فهى 'تخدم' الموقف فحسب ، سواء فى ذاتها وفى حدود الشخصية أو بالتعاون مع غيرها لإشاعة جو عام فى المسرحية الشعرية يخاطب فيها مشاعرنا الدفينة وإن كنا لا نعيها بالعقل الواعى كل الوعى (مثل صور 'العفن' و'المرض' و'التوحش' الشائعة فى هاملت) وربما استعان بقوة النظم كعامل تنسيق له دوره فى تدفق الكلام المسموع ، فإذا انكسر الإيقاع كان ذلك دليلاً على خلل ما ، ربما لم يخاطب العقل الواعى مخاطبة صريحة .

وقد أدى اهتمام شيكسبير بالشخصية المحورية (هاملت) إلى أن وجه النقد كل اهتماماتهم أو جلّها إليه كأنما كانت المسرحية دراسة نفسية خالصة لبطل كامل الأبعاد يحق لنا إخراجهم من العمل ، على نحو ما يفعل برادلى الذى يقول "إن القصة كلها تدور حول الشخصية الخاصة للبطل" (ص ٨٩ من التراجيديا الشيكسبيرية) ، أو كأن مسرحية هاملت "فيما يتعلق بالدافع فيها واهتمامها الأساسى ، دراسة نفسية خالصة ، وأن هذه الدراسة تحتل المكانة الأولى ، ويأتى فى المرتبة الثانوية الحدث الدرامى برمته" ، وعلى نحو ما يقول تشيرتون كولينز (Churton Collins) فى كتابه دراسات فى شيكسبير (ص ٢٨٩) *Studies in Shakespeare* الذى أصدره عام ١٩٠٤ (عام صدور كتاب برادلى) وفى العام نفسه نجد فيريتي يكتب فى مقدمته لطبعة هاملت ما يفيد بأن هاملت قناع للمؤلف نفسه ، ويعجب ممن يزعمون انفصال شخصية المؤلف عن عمله ، ومعنى هذا هو التركيز على هاملت باعتباره إنساناً مستقلاً بل يكاد يكون من لحم ودم . وهاك ما يقوله حرفياً :

"أعتقد أيضاً أن أحد الأسباب القوية التى تزيد من مغزى هاملت (مثل العاصفة) للكثيرين هو الإحساس بأننا هنا نقرب من شيكسبير نفسه ، وأن المأساة تتضمن قدرًا من الكشف عن الذات ، ويرفض بعض النقد بطبيعة الحال رفضاً قاطعاً التفسير الشخصى لمسرحيات شيكسبير ، إذ يصرون على أنه يتجرد من شخصيته فى منه تجرداً تاماً ، وبأن علينا أن

نعتبر ما تقوله الشخصيات أقوالاً 'درامية' محضه ، وبأنه أبعد ما يكون عن أن "يفتح لنا قلبه" في مسرحياته ، بل هو يسير في فلك من الخيال البحث ، وبحيث لا يصور في عمله حياته الخاصة وخبرته ، ولا حياة أمته وخبرتها . وأعترف بأننى لا أستطيع أن أفهم هذه النظرية ، نظرية تجرد المؤلف من شخصيته أو الانفصال المطلق بين المبدع وما يبدعه ، بل ولا أتعاطف مع الرأى الذى يقول إننا لا نستطيع على الإطلاق أن نعرف متى عبر شيكسبير عن ذاته فى مسرحياته ، فأننا أرى أن مسرحياته وثائق تخبرنا بالكثير عن شيكسبير... وعن نظرتة للحياة" (ص ٣١ - ٣٢) .

ويمضى فبريتى فى تحديد 'الخبرات الشخصية' التى يصورها شيكسبير فى المسرحية ، مستشهداً بأقوال للكاتب إمرسون (Emerson) والناقد هيرفورد (Herford) ، مضيفاً أن اسم ابن شيكسبير الوحيد الذى توفى فى عام ١٥٩٦ كان هامنت (Hamnet) وأن والد شيكسبير توفى فى عام ١٦٠١ ، ومستعرضاً الأحداث السياسية فى عصره ، ومنها حبس ساوثامتون (Southampton) صاحب الفضل على شيكسبير وراعيه (والمعروف أن الشاعر أهداه قصيدته اغتصاب لوكريس (*The Rape of Lucrece*) وفينوس وأدونيس (*Venus and Adonis*) بعد اتهامه بالتواطؤ فى مؤامرة إيسيكس (Essex) قائلاً إن هذه الأحداث على الأرجح قد "نفثت روح الحمية فى تعبيرات هاملت عن الحزن" وعن الصداقة ، ويتهى إلى أن يقول :

"إن شيكسبير يجعل هاملت ينطق بالغضب والاستياء فى بعض المواضع ، مما هو أقرب إلى مشاعر أحد أفراد الرعية منه إلى مشاعر الأمير ، بل إن التهم التى يرمى بها المجتمع والحياة هى نفسها التى يرميها بها شيكسبير فى السونيتات ، بحيث لا أستطيع شخصياً إلا أن أنتهى إلى أن شيكسبير نفسه قد خاض (فى المأساة التى تصور السونيتات خطوطها العريضة) غمار قدر كبير من الأحزان والوحشة التى يجعل هاملت يعبر عنها ، إن لم يكن قد خاض غمارها جميعاً" . (ص ٣٢) .



ويكفى ذلك (لأن فيريتي لا يتوقف هنا بل يضرب نماذج أخرى 'تقطع' في رأيه بأن هاملت يتحدث إلى حد ما بلسان شيكسبير ، كحديثه. عن التمثيل والممثلين إلخ) أقول يكفي هذا للتدليل على هذا الاتجاه الذى برز فى نظر بعض كبار النقاد معالجة هاملت باعتبارها دراسة لنفسية البطل كأنما هى قناع للمؤلف ، والإيحاء المضمّر هو أن الشعر الذى ينطق به يمثل موقف إنسان مستقل يكاد يكون - كما قلت - شخصية حقيقية ، أى وُجدت فى التاريخ ، وهو الاتجاه الذى دفع عالم التحليل النفسى البريطانى (الفريد) إرنست جونز (الشهير بـ Ernest Jones) إلى أن يكتب مقالاً عام ١٩١٠ ينسب فيه سلوك هاملت فى المسرحية إلى عقدة أوديب ، أى التعلق المَرَضِى بوالدته ، الأمر الذى فتن الكثيرين لجدته وطرافته ، ودفع ذلك العالم إلى تنقيح المقال والتوسع فى مادته حتى تحول إلى كتاب أصدره عام ١٩٤٩ فى لندن ، بعنوان هاملت وأوديبوس (*Hamlet and Oedipus*) .

ورغم قول بعض الكبار - حتى برادلى نفسه - بأن المسرحية أهم من الشخصية التى أبدعها شيكسبير ، فإن الاتجاه النقدى المذكور لم يمت تماماً . فقبل أن ينبه ت. س. إليوت إلى أن "مسرحية هاملت هى المشكلة الأولية ، وأن شخصية هاملت هى مشكلة ثانوية فحسب" (مقالات مختارة، ١٩٣٢ ، ص ١٤١) (*Selected Essays*) كان برادلى قد عاد فى كتابه المذكور (ص ١٧١ - ١٧٤) فقال إنه يُحسُّ فى حدث المسرحية بوجود 'قوة جبارة' غامضة تتجلى لنا فيما يفعله الناس ، وإنه يقر بأن "التركيز على شخصية البطل من شأنه صرف اهتمامنا بهذا المظهر من مظاهر الدراما" ، كما قال ك. س. لويس (C. S. Lewis) فى محاضرة ألقاها عام ١٩٤٢ (وطُبعت فى العام نفسه فى مطبوعات الأكاديمية البريطانية) بعنوان 'هاملت : الأمير أم القصيدة؟' إن المسرحية (وهو يشير إليها باسم القصيدة) أهم من الأمير ، وإن أحاديث هاملت تستمد أهميتها مما تناوله لا بمن يقولها ، ولنقتطف منها هذه العبارات الموجزة :

"أعتقد أن سبب اهتمامنا بأقوال هاملت يرجع فى المقام الأول إلى أنها

تبدع وصف منطقة روحية معينة مرّ معظمنا بها . . . لا لأننا نريد أن نفهم كيف ولماذا دخلها هذا الشخص على وجه التحديد“

(Brit. Acad. Shakespeare Lecture, 1942, p. 15)

ويتناول بمثل هذا تليارد (Tillyard) في الكتاب المشار إليه آنفاً ، إذ يصر على أن ”النقد قد أخطأ عندما عالج أعماق ومفارقات وتحولات عقل هاملت باعتبارها جوهر المسرحية لا وسيلة التي توسل بها المؤلف لتقديم جوهرها الحقيقي“ (ص ٢٨) وكتاب تليارد مشهور ، ولكنه مثل كتب كثيرين غيره من كتّاب منتصف القرن العشرين ، لا يقول لنا ما يعنيه ’بجوهر‘ المسرحية . بل إن من نظروا للمسرحية نظرة فنية متزنة فلم تجرفهم تهويمات هاملت ولم تلههم شطحات اكتتابه (وهو مرض بأى معيار شئت) لم يستطيعوا الخروج من نطاق ما أشرت إليه باسم الواقعية النفسية ، مثل وولدوك نفسه في كتابه المشار إليه ، الذي يقول إن في المسرحية معانى كثيرة (بمعنى أفكار ومشاعر مجردة) غير محققة في الحدث أى لا تتجسّد في الحدث ، ومثل روبرتسون (Robertson) الذي يقصر ما في المسرحية من ’مشاعر‘ على ما يحسه الابن إزاء أمّ أئمة ، وقد تكون ذروة هذا الاتجاه هو ما يذكره إليوت من أن كِفَّةَ المشاعر المجردة في المسرحية ترجح كِفَّةَ الحدث الدافع عليها أو المجسد لها مما يُخلّ بالتوازن المطلوب ، أو ما أصبح يسمى في بلادنا بالتعادل (منذ أن أشاع رشاد رشدى ترجمته بالمعادل الموضوعى للتعبير الانجليزى : (objective correlative) - ولم يكن من المحتمل أن يثير هذا القول أحداً ، إذ كان إليوت يعبر عن إحساس ما فتئ يعاود الكثيرين ، مهما يبلغ إعجابهم بالمسرحية ، وما زال يعبر النقاد والمخرجون عنه حين يختصرون النص ، حتى في عصر شيكسبير بل في حياته ، على نحو ما نرى في الطبعة الأولى ’السيئة‘ (Q<sub>1</sub>) وطبعة الفوليو الأولى (F) بل وفي بعض ترجمات المسرحية إلى اللغات الأخرى (انظر كتاب ست صور لمسرحية هاملت بالفرنسية *Six French Hamlets*) بما في ذلك اللغة العربية (على نحو ما فعل خليل مطران ، وأظن ظناً أنه كان يتبع تقليداً فرنسياً في

الاختصار ، الأمر الذى يفسر لنا طبيعة النص الأدبى المضغوط الرأقى الذى أبدعه) - أقول لم يكن من المحتمل أن يثير هذا القول أحداً لو أن إليوت لم يختتم حكمه على المسرحية بأنها 'فاشلة فنياً' .

وجوهر المشكلة يرجع فى نظرى إلى اتجاه الواقعية النفسية ، وهو اتجاه طبيعى فالقارئ (أو المشاهد) يميل إلى تصور نفسه فى الموقف الذى يرى البطل فيه ، وقد يكون من العسير على المؤلف أن يحقق غرضه الفنى دون هذا 'التَّمَثُّل' لموقف البطل ، وكيف يتسنى لمن يعالج 'قضية' مثل 'قضية هاملت' أن يتجاهل الموقف الأساسى الذى وُضع البطل فيه ، ألا وهو مطالبة بطله بالانتقام من قاتل أبيه (ومرتكب الفحشاء - فى نظره) مع والدته ؟ وهذا يدفعنا دفعاً إلى النظر فيما يسمى بتقاليد تراجيديا الثأر أو (revenge tragedy) التى انتهت إلى شيكسبير من العصور القديمة ، والتى حفل بها المسرح الانجليزى فى القرن السادس عشر . (انظر كتاب جون كيريغان (J. Kerrigan) عن تراجيديا الثأر ، لندن ، ١٩٩٦) .

## ٥- تراجيديا الثأر

تقول آن بارتون إن 'قصة أمليث' - حتى فى الصورة التى كتبها بها ساكسو باللاتينية - تتميز بالطابع العالمى الذى تتسم به أساطير العالم الكبرى ، والطاقة على إرضاء القارئ وإقلاقه معاً ! (ص ٧) "فالخطايا الأولى مثل قتل الأخ أخاه ، والفجور مع المحارم ، ولمحات الطقوس الموسمية أو الخاصة بالفلاحة ، وبداية التعرف على الجنس الآخر ، وبزوغ حكمة غامضة من الألغاز أو مما يكتسى مظهر الحماسة ، وانتقام الابن لوالده المتوفى ، وتطهير بيت ملوث - كل هذه العناصر القوية والخطرة كانت الهدية التى تلقاها شيكسبير من الأسطورة" (ص ٨/٧) .

ومعنى الإشارة إلى الأسطورة هنا واضح ، ألا وهو انتفاء أى مدخل عقلانى إلى قصة 'أمليث' القديمة ، والكاتبة تشبهاً بقطعة من الصخر براها الموج دون أن ينتقص



منها ثم ألقاها البحر على الشاطئ ! ومعنى هذا واضح أيضاً ألا وهو قبول 'المعطيات' الأسطورية دون طرح أسئلة ، أو دون طرح أسئلة تستعصى إجابتها بالمنطق الأسطوري نفسه ! وعندما ترجم بلفوريه القصة إلى الفرنسية ، ورغم إدراكه أنه يعيش الآن في كنف «لين سماوى يحرم الانتقام (فالله هو المنتقم الجبار وحده كما تقول الكتب المقدسة) لم يتعرض لما يسمى بقانون الثأر (revenge code) بل يبدو أنه يقبله مستشهداً 'بروح' العهد القديم والقانون الأثيني ، إذ يقول 'إنه حين يتعلق الأمر بالحاكم أو الوطن ، فإنه من المحال تأثيم الرغبة في الثأر بأى صورة من الصور ، بل إنه ليصبح رغبة حميدة وجديرة بالثناء' (بارتون - ص ١٠) - وإذا كانت هذه 'الرغبة' ، كما يسميها المترجم الفرنسى ، غير مناسبة للجو الأسطورى الذى يكتنف أسطورة 'أمليث' أو هاملت ، فهى تتناقض ، مهما ندافع عنها ، مع المسيحية . ولكنها كانت الدافع من وراء ما يسمى 'بعقد الارتباط' (Bond of Association) وهو الوثيقة التى وقعها الآلاف من أبناء المجلثرا ، المتسمين بالطابع المحافظ وبالورع والتقوى ، عام ١٥٨٤ ، ويتعهدون فيها 'بالثأر إلى أقصى حد' من كل متأمر لخلع الملكة إليزابيث ، ومن أى ملك يخلفها بهذا السبيل على العرش . وتقول هيلين جاردنر (Helen Gardner) فى كتابها عن العمل بالنقد (١٩٥٩) (ص ٦٧) إن هذا القَسَم الذى أقسموه أمام 'الله الباقي القيوم' يتنافى مع أحد نواحيه الصريحة . ولكننا هنا - كما قلت - نواجه شذرات من التراث الأسطورى التى يوظفها كاتب المسرح دون إصدار أحكام عليها ، أو دون الإيحاء بأى أحكام ، فما هى إلا وسيلة درامية موروثة من اليونان القدماء ، ولم تفقد سحرها لا عند العرب ولا عند الشعوب الحديثة (منذ امرئ القيس 'اليوم خمر وغداً أمر' ، وحتى القصص الذى نظمته الإسلام) .

ولا شك فى صلاحية الوسيلة للغاية الدرامية ، وهل من قبيل المصادفة أن أعظم التراجيديات الحقة التى جاءت إلينا من أثينا القديمة ومن العصر الإليزابيثى فى المجلثرا - وهما ثلاثية الأوريستيا *Oresteia* التى كتبها أيسخولوس (Aeschylus) وهاملت - تتخذ من الثأر محوراً للحدث ؟ وينكر بعض النقاد أن شيكسبير قد اطلع على مسرحيات

أيسخولوس ، ولكنه كان مطلعاً بلا شك ، أو كان قد سمع من أى طريق عن مجموعة الأساطير التراجيدية التى بُنيت عليها الأوريستيا . وإلا فكيف نفسر التشابه بين المطلع (أى المشهد الافتتاحى) فى مسرحية أجاممنون Agamemnon (٤٥٨ ق.م) وهى أولى المسرحيات فى الثلاثية وبين مطلع هاملت ؟ والمسرحيتان تدوران حول مقتل ملك عظيم وخيانة زوجته له ، وكلاهما تفرضان على الابن مهمة الثأر التى تعود بالوبال عليه ، سواء نهض بالمهمة أم تقاعس عنها ، وأوريستيس (Orestes) مثل هاملت ، يقبل التكليف على مضض ويتلأأ حتى يأمره أبولو (Apollo) فى اللحظة الأخيرة . وأما الاختلاف بين العاملين فيكمن فى أن هاملت ليس مطالباً أو ملتزماً بقتل والدته على عكس أوريستيس .

وكثيراً ما نبه النقاد القدامى إلى هذا التشابه ، وإن كان المحدثون يتجاهلونه تجاهلاً شبه تام ! فكأن الموقف الحديث فى النقد هو إبراز اختلاف الثأر فى هاملت (وهو حقاً اختلاف جوهري ، كما سوف أبين) عما سبقه من معالجات للموضوع نفسه ، دون التعرض لأى امتداد لهذا الخط الجوهري فى الأعمال الدرامية الكبرى . وتتجاوز آن بارتون مظاهر التشابه التى تصفها بأنها خادعة ، وتضع يدها على مظهر مشترك يفيدنا أكبر فائدة ، فيما أظن ، فى تفهم طبيعة هاملت ، قائلة إن المسرحيتين فى نظرها تشتركان فى إقامة تقابل بين لونين من الشرعة الأخلاقية (ethos) الأولى تعلو من شأن الثأر بيد ابن القتل ، والثانية تكل القصاص إلى هيئة أخرى - مهما تكن ! وعندما كتب يوريبيديس (Euripides) مسرحيته أوريستيس (Orestes) فى عام ٤٠٨ ق.م. تحدث عن وجود مثل هذه الهيئة ، ممثلة فى محكمة خاصة ، وكذا كان الحال فى إنجلترا فى عصر الملكة إليزابيث ، إذ كان القصاص من حق الدولة وحدها ، والمأثور عن مفكرى ذلك العصر رفضهم للقصاص الفردى ، مثل فرانسيس بيكون (Bacon) وإن كان يسمح به إذا عجزت المحاكم عن الاضطلاع بالمهمة ! وتلخص آن بارتون الموقف قائلاً :

”عندما شرع شيكسبير فى تناول قصة هاملت ، فى مطلع القرن السابع

عشر ، كان التناقض واللّبس فى الموقف إزاء الثّار جزءاً من الهواء الذى يتنفسه ، ولا بدّ أنه كان مُلمّاً كذلك بأعمال أدبية كثيرة ، معظمها مسرحى ، تتخذ من الثّار محوراً لها أو خيطاً أساسياً . لم يكن يعرف أيسخولوس ، وربما لم يكن يعرف يوريبيديس أيضاً ، ولكنه قطعاً كان يعرف مسرحيات سينيكا القائمة على الثّار . وبحلول عام ١٦٠٠ كان قد تراكم عدد هائل من التراجيديات الانجليزية التى تسودها فكرة الثّار من المعتدى أو من القاتل . وكان بعضها يمثل محاكاة لسينيكا ، وكان فى البعض الآخر ، مثل مسرحية جوربودوك (*Gorboduc*) التى كتبها ساكفيل ونورتون (*Sackville & Norton*) (١٥٦٢) ومسرحية هوريستيس (*Horestes*) التى كتبها بيكرنج (*Pickering*) (١٥٦٧) مزيج من العناصر الكلاسيكية وتقاليد مسرحيات الأخلاق المحلية“ (ص ١٣) .

ولا تستعرض آن بارتون هذه المسرحيات إلا لتبين الحيرة التى سادت الفكر الأوروبى آنذاك ، وفى المجلّات على وجه الخصوص بطبيعة الحال ، إزاء الثّار . فمسرحية هوريستيس كما هو معروف إعادة لطرح قضية أوريستيس القديمة بصورة حديثة يمثل الثّار فيها خطيئة ، إذ تظهر شخصية ’الانتقام‘ مجسدة على المسرح باعتبارها من رسل جهنم ، وهى تدعو البطل هوريستيس إلى إتيان فعل محرم ومجاف للطبع ، وينتهى الحدث بطرد هذا ’المغوى‘ الشرير من المجتمع ، فى نهاية من التصالح والسعادة ، فالمجتمع الذى يحترم نُظْمه قد اجتمعت كلمته حول هوريستيس ملكاً ! ولكن هذا ’الحل‘ لم يجد استجابة عند أهل العصر ، مهما يكن طريقاً ، وليس لنا إلا أن نعتبره دليلاً مبكراً على ما ذكرته بارتون من التباس الموقف إزاء الثّار وتناقضه فى نفوس الكثيرين .

والواقع أن شيكسبير قد لجأ إلى فكرة الانتقام من الإساءة (ما دامت لم تصل إلى حد القتل) فى مسرحياته الكوميديّة (تاجر البندقية وزوجتا وندسور المرحتان مثلاً) ، بل

وفى آخر مسرحياته التى تنتهى نهاية سعيدة (العاصفة) ولكن الانتقام من القاتل كان لابد أن ينتهى فى أعين نظارة ذلك الزمان بسفك الدماء ، ولذلك لم تنجح كوميديا هورستيس بل أكاد أقول إن مؤلفها قد انتهى إلى زوايا النسيان ، ولم تعد تذكره إلا كتب تاريخ الأدب المتخصصة ! وذلك على عكس استخدام موضوع الثأر فى المأساة على نحو ما فعل توماس كيد فى مسرحيته المأساة الإسبانية (١٥٨٧) - كما سبق أن ذكرت فى باب 'المصادر' - وعلى نحو ما فعل أيضاً فى المسرحية المفقودة التى يشار إليها باسم 'أور-هاملت' (*Ur-Hamlet*) والتى يعتقد النقاد ، كما سبق أن ذكرت ، أن شيكسبير قد استقى منها مادة مسرحيته ، ولكننى أعود إلى 'كيد' لسبب آخر وهو أن لدينا نصاً للمأساة الإسبانية كتب فى عام ١٦٠١ يتضمن زيادات مهمة تتعلق بحيرة البطل هيرونيمو إزاء العبء الملقى على عاتقه (عبء الثأر) وتردده فيما إذا كان من 'الرشاد' النهوض به ، كما تصور ، فى فقرات تأملية مطولة ، عذابه النفسى وإحساسه بالإحباط . ويقال إن الذى أضاف تلك الفقرات هو بن جونسون (Ben Jonson) (إذ كان 'كيد' قد توفى فى عام ١٥٩٤ ، وإذا صح ذلك فإنه يؤكد ما قاله بعض النقاد من أن هاملت تمثل الوداع لعصر البطولة التقليدية كما صورتها آداب القرون الوسطى ، ويؤكد قول آن بارتون الذى اقتطفته فى باب 'وصف المسرحية' وهو أن هاملت تمثل نقطة تحول فى مسار مفهوم البطولة ، وهو المفهوم الذى يقتضى الإيمان بالمطلقات ، إلى مفهوم جديد يقتضى الأخذ بالنسبية فى كل شئ ، ومولد العقل الحديث بتشكيكه وتساؤله وتردده وحيرته فى بحثه عن اليقين !

هذا فيما يبدو هو الاختلاف الرئيسى بين تراجيديا الثأر التقليدية وبين تراجيديا هاملت ، بل الاختلاف فى معالجة فكرة الثأر نفسها عند شيكسبير قبل هاملت إذ كان قد انتهى ولا شك من كتابة يوليوس قيصر ، كما تدل الإشارات الواردة فى هاملت على ذلك (انظر ١١٣/١/١ - ١٢٠ ، و ١١٢/٢/٣ - ١١٣) حيث يثار أنطونيو لمقتل يوليوس قيصر ، كما نجد فى يوليوس قيصر نموذجاً مبكراً لعلاقة مضطربة تشبه علاقة



الأب بالابن ، بين قيصر وبروتس أولاً ، وفي صورة أخرى بين قيصر ومارك أنطونيو ، وهو الموضوع الذى عالجته فى السلسلة الثانية من مسرحياته التاريخية أيضاً ، من طريق هنرى الرابع ، نورثمبرلاند (Northumberland) ، وفولستاف (Falstaff) ، ومن هم بمثابة 'الأبناء' أى 'هوتسبير' (Hotspur) والأمير هال (Prince Hal) . ويتوسع بعض نقاد شيكسبير فى تحليل إبداع شيكسبير فى هاملت حين جعل موضوع علاقة الابن بالأب مركبة وثلاثية ، أى حين أوجد التوارى بين 'هاملت وأبيه' فى محور ، و'لايرتيس وأبيه' فى محور مقابل ، وفورتنبراس وأبيه فى المحور الثالث ، ولكننا سوف نعود إلى هذا عند التعرض للبناء ، كل ما يهمنا فى هذا السياق هو الإلماح إلى أن هاملت ليست من 'مسرحيات الثأر' بالمعنى المفهوم ، وإن كانت تستغل خيط الثأر أو طلب الثأر فى تحقيق أهداف درامية مختلفة ، سواء اقتصرنا فى تحديدها على المواجهة أو الصراع المحتوم بين العقل المفكر المتأمل وبين الفساد الذى لا يملك الفرد له دفعا بل ولا علاج له فى الثأر ، وهو ما تصوره أحداث الفصل الأول فى قصر الملك برجاله المنافقين والثرثارين والانتهازيين ، حتى قبل تأكد هاملت من جريمة عمه وما يراه من فسوق أمه ، أو عممنا الأهداف ، على نحو ما يفعل بعض المحدثين فجعلناها تشتمل على كل مواجهة للمستحيل ، أو على حتمية الهزيمة فى مواجهته ، أو على استحالة مولد عصر البطولة من جديد ، ومن ثم ضرورة العودة إلى الواقع كما يراه 'العقل الحديث' !

وأما ما نلمحه فى فورتنبراس من بوادر 'بطولية' قد توحى بإحياء الماضى الذى دفن مع هاملت الأب ، حسبما تصوره المسرحية ، فهى بوادر خادعة ، فعندما يلوم العم المريض 'طريح الفراش' ابن أخيه فورتنبراس على عدوانه على الدنمرك ، يخضع الفتى ويطيع عمه ويقبل المال عوضاً عن طموحه ، لكنه يوجه طموحه للاعتداء دونما مبرر على أراضي بولندا ، ويقول أحد قواده لهاملت إنه سيحارب مع ألفين من الرجال للاستيلاء على قطعة أرض محدودة / لا فائدة لها إلا فى الاسم / بل لا أقبل أن أدفع فيها خمسة دينارات إيجاراً ! / بل لن يَجْنِيَ منها ملك النرويج / أو حتى عاهل بولندا / أكثر من ذلك لو باع الأرض !" (٢٢ - ١٨/٤/٤) وعلى الفور يأتى هاملت بالقول الصادق :

هذا هو القَرَحُ الذى يأتى به فيضُ الثراءِ وطولُ عهدِ السَّلمِ !  
قَرَحٌ يزيدُ تَفَاقُماً فإذا انفَجَرَ  
سَلَبَ الحياةَ بدونِ أدنى عِلَّةٍ ظَاهِرَةٍ !

(٢٩ - ٢٧/٤/٤)

هذا هو الوصف الصادق لما يشهده هاملت فى إطار أحداث المسرحية ، وما يؤكدُه النصُّ من قبل ، ولكنه ما إن ينفرد بنفسه حتى يستغل ما شاهده فى لوم نفسه على التقاعس ، مقارناً إقدام فورتنبراس بإحجامه الشخصى ، وإذ به يرفع من صورة فورتنبراس إلى ذُرّاً كاذبة ، فى غمار لوم ذاته على التباطؤ فى فعل ما يراه عقله الواعى واجباً وما يرفضه فى أعماق ذاته ، وإذ به يصفه بأنه 'الشاب الرقيق' :

لكنَّ فى الروح طُمُوحاً مُسْتَقَى من السَّماءِ  
يَسْمُو بها حتى تراهُ سَاخِراً  
مما يُخَبِّئُ المجهولُ فى طَيَّاتِ تلكِ المَوْقِعَةِ  
مُعَرَّضاً أرواحَ جُنْدِ الجَيْشِ للأخطارِ  
وغيرَ واثِقٍ ممَّا عَسَاهُ أن تُخْفِيهِ رَبَّةُ الأقدارِ  
حتى وَلَوْ من أجلِ قِشْرَةٍ يَبْضَعُ !

(٥٣ - ٤٧/٤/٤)

ولكن هذا لا يجعل من فورتنبراس الملك القدير الذى يستطيع أن ينهض بالدمرك لمصلحة الدمرك فَشْتَانَ بينه وبين الأبطال الذين يصفهم شيكسبير فى مسرحياته الأخرى أو حتى فى هاملت نفسها حين يجعل البطل الشاب يشير إلى أبيه بأنه مثل رب الشمس ، تأكيداً لما جاء عنه فى حديث الحُرَّاس فى المشهد الافتتاحى ، فالمغامر الغازى

يعلن أنه انتهazy حين يقول إن الفرصة قد أتحت له للحصول على 'حقوقه' فى مملكة  
الدمرك :

أما أنا فإنتى قِبلت بالأحزانِ ما يأتى به القَدَرُ  
ولى من الحقوقِ ما لم يُنسَ فى المملَكةِ  
تُهبُ بى أن أستردّها ظُروفي المَوَاتِيَه !

(٣٩٥ - ٣٩٣/٢/٥)

وهذا ما يعود بنا إلى موضوع الثأر ! أى إن فورتنبراس يغتنم الفرصة المواتية  
لاسترداد ما فقدّه أبوه فى النزال الفردى مع هاملت الأب ! فإذا لم يكن قد استطاع الثأر  
لنفسه من قاتل أبيه (بعد أن قام كلوديوس بهذه المهمة) فقد ثأر لنفسه باسترداد الأرض  
التي فقدّها أبوه ! وإذا كانت الدماء قد أريقَت فى هذا الثأر فهي إمّا دماء سفكتها يدُ أئمة  
(كلوديوس) أو أيدي معتدين على أراضى الغير ، وقد يُسفَكُ من دمائهم أيضًا ما قُدِّرَ له  
أن يُسفَكُ ! ولو كانت المأساة تُحُضُّ على الفعل ، كما يؤكد ذلك كولريدج مراراً  
وتكراراً، وتدين الإحجام ، لما انتهت هذه النهاية التي تتضمن إدانة مستترة للإقدام ،  
وهل كان الإقدام على القتل ولو أخذاً بالثأر من صفة الإقدام الحق فى نظر مفكرى ودعاة  
مُثله ؟ ومع ذلك فإن الحدث يتخذ من الثأر خيط حبكته الرئيسى ، ولا يستطيع حتى من  
يرونَ فيها هذا الرأى إلا أن يشيروا إليه ولو وصفوه بما يميزه عما سبقه من ألوان الثأر  
فى التراث الأوروبى ، فيقول جنكنز "ليست هاملت ، إن شئنا التبسيط ، تراجيديا ثأرٍ  
لا بد من تأجيل الفعل الرئيسى فيها حتى النهاية ، بل إنها مسرحية تدور حول رجل  
عليه أن يفعل فعلاً معيناً ، لكنه يعجز عن فعله فى أغلب الأحيان ، وبصورة بارزة"  
(ص ١٣٩ / ١٤٠) . ويقول هيسارد ، بعد أن يؤكد "أن هاملت أبعد المسرحيات شبهاً  
بالتراجيديات الكلاسيكية" (ص ٢٩) "إن هاملت مأساة الحب المحبط إلى جانب كونها  
تراجيديا ثأر" (ص ٤٩) وينطلق من هذا إلى تحليل مأساة أوفيليا التي لا بد أن تُعتبر فى  
صلب المادة التي تعالجها المسرحية .

## ٦ - تراجيديا الإحباط

قرأت تحليلاً لأحد النقاد في فترة إعدادي لترجمة النص ، منذ شهور ، وأعجز الآن عن تحديد القائل والكتاب أو الدراسة التي جاء التحليل فيها ، ولكنني أثبت ذلك حتى لا يظن أحد أنني أنسبه لنفسي ، وهو أن مسرحية هاملت تتميز بهيمنة الإحباط على كافة المستويات ، وفي أفعال جميع الشخصيات ، فكأنما يرمز ذلك لما هو أبعد مما يقوله لنا الحدث المباشر ، وقد يكون رمزاً لما يسميه هيبارد التناقض بين الظاهر والباطن ، ولكنني سأركز فحسب على ما تجاهله نقاد الماضي وأحياء النقد في العشرين عاماً الأخيرة ، ألا وهو مشاركة أوفيليا أو قل مأساة أوفيليا في تراجيديا هاملت ، إن شئنا شمول النظرة .

وسوف أبدأ بالتحليل الذي أورده هيبارد (ص ٤٩ وما بعدها) - بإيجاز طبعاً - لأول مشهد يأتيينا بصورة غير مباشرة للقاء بينهما ، حين رارها فجأة وتطلع إليها فترة طويلة ثم تراجع وخرج . (١/٢ / ٧٧-٨٣) وأوفيليا هي التي تروى ما حدث ويقول هيبارد إن هاملت كان آنذاك يتصنع الجنون دون شك ، مضيقاً إن الموقف لم يكن يقتصر فيما يبدو على 'التصنع' و'التمثيل' "فمن الصعب أن يقرأ الإنسان ما تقوله أوفيليا دون أن يتذكر السونيّة رقم ٢٣ لـ شيكسبير" ولما كان هيبارد يقتصر على إيراد النصف الأخير من السونيّة ، وحيث إنها ليست مشهورة لدينا ، رأيت أن أوردها كاملة :

مَا أَشْبَهَنِي بِمُثَلِّ دَوْرٍ لَمْ يَحْفَظْ دَوْرَهُ  
مَا إِنَّ يَبْدَأُ حَتَّى يُنْسِيَهُ الْخَوْفُ كَلَامَهُ  
أَوْ مِثْلَ الضَّارِي إِنَّ رَادَّ بِهِ فِضُّ الْإِحْسَاسِ  
فَإِذَا الْعَارِمُ مِنْ قُوَّتِهِ يُضْعِفُ نَبْضَ الْقَلْبِ !



وَكَذَلِكَ تَرَانِي فِي فَقْدَانِي ثِقَتِي بِالنَّفْسِ  
 أَنْسَى إِتْمَامَ شَعَائِرِ بَوْحِي بِحَدِيثِ الْحُبِّ  
 وَتَرَانِي أَذْوِي مِنْ قُوَّةِ حُبِّي الْجَبَّارَةَ  
 إِذْ رَأَدَ الْعِبءُ عَنِ الطَّاقَةِ فِي ذَاتِي الْمُنْهَارَةَ !

لَيْتَ بِظَاهِرٍ وَجْهِهِ إِيْضَاحًا أَبْلَغَ قَوْلًا  
 وَلَيْتَنِي ذَاكَ الْأَبْكَمُ فِعْلًا عَنْ حُبِّي النَّاطِقِ  
 فَالْمُظْهَرُ يَدْعُو دَعْوَى الْحُبِّ وَيَنْشُدُ وَصْلًا  
 أَكْثَرَ مِنْ أَى لِسَانٍ أَعْظَمَ عَنْ حُبِّ فَائِقِ

فَتَعَلَّمْ أَنْ تَقْرَأَ مَا كَتَبَ الْحُبُّ الصَّامِتُ  
 فَسَمَاعُ الْعَيْنَيْنِ دَلِيلُ ذِكَاةِ الْحُبِّ الثَّابِتِ

وقد بدأت بهذا الناقد الحديث (الطبعة الأولى ١٩٨٧) لأنه عودة إلى المفهوم القديم لعلاقة الإحباط بين هاملت وأوفيليا ، وهو المفهوم القائم على تصديق ما يقوله بولونيوس (والد أوفيليا) من أن انصياع أوفيليا لأوامر والدها ، وإبداء الصدود ورفض ما يعرضه هاملت من حب ، هو الذى أدى بهاملت إلى الجنون ، وهو يرتكز فى تفسيره على هذه الرواية التى تروىها أوفيليا عن زيارته لها فى غرفتها . ولذلك فهو يقول إن أوفيليا لم 'تسمع بعينيها' (كما تقول السونيّة) نداء قلب هاملت ، ومن ثم فإنها خذلتها (وهو ما قال به نقاد كثيرون قديماً) فكأنما جاء إليها يطلب العون فى محنته فأعادته خالى الوفاض معدوم الرجاء ! ويقول هيارد بصراحة ووضوح إن هاملت يتحول إلى معاداتها

لأنه يرى أنها خذلته ، ”فإذا فسد المثاليّ تحول إلى ساخر مرير“ وعبارته الموجزة التي تشبه الحكيم والأقوال الماثورة هي :

(The corruption of an idealist is the generation of a cynic.)

ومن ثم فإن هيبارد يُرجع إلى هذه 'الحادثة' التي ترونها أوفيليا في مطلع الفصل الثانى (٧٧ / ١ / ٢ -- ٨٣) أهم 'التحولات' التي طرأت على هاملت بعد ذلك وعباراته اللاذعة فى حوارها مع والدها ، ثم ما فعله أو قاله لها فيما يسمى 'بمشهد الدير' (أى المشهد الأول من الفصل الثالث ، الجزء الذى يتلو مونولوج 'الكينونة' مباشرة) . وهنا يقول هيبارد إن هاملت يبدى فى هذا المشهد كل شكوكه ، فيسألها عن سبب 'خروجها' وحدها إلى ذلك المكان ، وعن مكان وجود والدها ، وعن مدى 'صدقها' (الذى يعبر عنه بلفظ الصدق أو الأمانة honest وهو الذى لا يلبث أن يستعمله بعد ذلك بمعناه الآخر وهو 'الشرف' ) أى إن هيبارد يقول هنا إن هاملت يصبُّ على أوفيليا "بسبب تحولها عنه" جام غضبه من النساء قاطبة ، وهو الغضب الذى نشأ من "تحول" قلب أمه من أبيه إلى عمه . وينتهى إلى عقد مقارنة بين مشهد لقاء هاملت مع أوفيليا ومشهد لقائه مع والدته قائلاً :

"إن التشابه بين النهاية فى كل من هذين المشهدين تشابه مذهل ، فهنا فى ١ / ٣ يودع هاملت أوفيليا لكنه بدلاً من أن يخرج يواصل مطالبته بتحريم الزواج ومطالبته بالذهاب إلى الدير ، ويودعها مرتين بعد ذلك لكنه لا يخرج ، بل إنه لا يغادر المسرح إلا بعد أن يصم جميع النساء بطابع الخداع . وفى ٤ / ٣ يقول لوالدته 'عمت مساء' و'عمت مساء ثانية' (١٧٢) و'طابت ليلتك' (١٧٩) و'طابت ليلتك إذن' (٢١٥) قبل أن يخرج . و'التظاهر بالجنون' الذى يزعمه هاملت يعجز عن تفسير مثل هذا السلوك ، فلقد أصبحت النوازع الجنسية للمرأة هاجساً مَرَضِيّاً يملكه ، وفى حدود ذلك ، على الأقل ، فإن جنونه حقيقى" .

(ص ٥١)

وأما عن أوفيليا فيبدي هيبارد قبوله لرأى جنكيز الذى يقول إن مأساتها تكمن فى حتمية دفعها ثمن 'خطايا' الملكة جرتروود ، والسخرية المريرة التى ولدتها تلك الخطايا فى نفس هاملت ، ولكن هيبارد لا يربط مأساة أوفيليا الربط الصحيح بمأساة هاملت ، بل يعالجها على انفراد ، قائلاً قولاً غير مشروح وغير مدعم بالأسانيد وهو "إن مساهمة أوفيليا فى المأساة مساهمة إيجابية ، فى إطار المفارقة التى تتسم بها مسرحية هاملت بصفة عامة" (ص ٥١) . ولكننى سأبدأ الآن فى تبيان طبيعة هذه المساهمة فيما أسميته بتراجيديا الإحباط ، فأما أن هاملت ، الشخصية المحورية مُحبطٌ من البداية ، ومنذ أول كلمة يقولها فى المسرحية ، فقد أفاض الكثيرون فى تحليل ذلك ، ولا يكاد ينجو من الإحباط فى هذه المسرحية إلا هوراشيو الذى لا يلبث أن يعرف الإحباط هو أيضاً فى النهاية عندما يشهد مقتل صديقه الصدوق هاملت ، وتسليم حكم البلاد للغارى الطموح!

والموقف المعتاد من أوفيليا ، الذى يبدو أن هيبارد يعود إليه برغم ما يقوله عن موافقة جنكيز فى لحظة من لحاته ، هو أنه من العسير على الناقد الذى يستند إلى نص المسرحية وحده أن يخرج بتفسير مؤكد لدورها ، كما يقول برادلى (ص ١٥٣) . وكتاب برادلى التراجيديا الشيكسبيرية كتاب بالغ التأثير قرأناه فى عهد الدراسة الأول وما زال منذ أن نشر أول مرة فى عام ١٩٠٤ يطبع طبعات متوالية حتى كان أن يصبح العماد الصادق لأى دراسة لشيكسبير ، وأظن أن تأثيره لم يَنْجُ منه كبار الأساتذة أنفسهم ، مثل جيفرى بولو (Bullough) [وينطق الاسم بالضم على المقطع الأخير فحسب] الذى زار مصر أثناء دراستى الجامعية وألقى محاضرة فى جامعة القاهرة عن الأسلوب الرفيع (The Grand Style) وناقش الطلاب قبل الأساتذة فى شيكسبير ، أقول إنه حين يتعرض لشخصية أوفيليا فى المجلد السابع من كتابه الضخم عن المصادر السردية والدرامية لشيكسبير (Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*) (١٩٥٧ - ١٩٧٥) يقول فى صفحة ٥٢ "إنها تمثل لغزاً لم يجد الحل حتى الآن" ، ومن ثم سمعنا الكثيرين الذين لم يجدوا أن 'حل اللغز' مفيد ، يقولون إن شيكسبير "يتعمد" أن يبقى على "غموض" قصة أوفيليا ، وأن استحالة

التوصل إلى اليقين فى تحليلها يساهم فى "جاذبية" المسرحية ، مثل ج. م. باتريك (J. M. Patrick) فى الدراسة المنشورة بعنوان 'مشكلة أوفيليا' فى كتاب من تحرير أ. د. ماثيوز وس. م. إمري بعنوان دراسات فى شيكسبير الصادر عام ١٩٥٣ 'The Problem of Ophelia', in A. D. Matthews and C. M. Emery (eds) *Studies in Shakespeare*, 139 - 44 ، ومثل غيره ممن يتمون إلى مدارس فكرية مختلفة ، ومن أحدثهم إلين شووولتر (Elaine Showalter) فى دراسة لها بعنوان "تمثيل أوفيليا : المرأة والجنون ومسئوليات النقد النسائى" (: Representing Ophelia) *Women, Madness, and the responsibilities of Feminist Criticism* التى نشرتها فى كتاب عنوانه شيكسبير ومسألة النظرية .

Patricia Parker & Geoffrey Hartman (eds.) *Shakespeare and the Question of Theory*, 1990 (1st. ed. 1985). pp. 77 - 94 .

فهى تبدأ بمهاجمة 'تراث' وأتباع جاك لاكان (Lacan) مهاجمة عنيفة ، ثم تهاجم دعاة النقد النسائى اللائى يُنصَبْنَ أنفسهنّ محامياتٍ عن أوفيليا ، ثم تعرض لتمثيل دور أوفيليا على المسرح وتنتهى إلى الإيحاء باستمرار 'اللفز' (وسوف أعود إلى مقالها فى ذيل المقدمة) . وسوف أحاول هنا إجلاء بعض مظاهر هذا 'اللفز' ، خصوصاً إزاء استمرار الاستمساك به ، من واقع الدراسة التى نشرها هارولد جنكتر عام ١٩٦٣ بعنوان 'هاملت وأوفيليا' وفيما يلى الإشارة البليوغرافية الكاملة :

Harold Jenkins, *Hamlet and Ophelia*, British Academy Shakespeare Lecture, 1963. (*Proceedings of the British Academy*, XLIX, 135-51)

يبدأ جنكتر-دراسته بأن يقول إن جوهر قصة أوفيليا تنحصر فى أنها الفتاة التى كان هاملت سيتزوجها ثم تعذر ذلك . ونعلم من الفصل الأول أنه أقسم على حبه لها ، وأنها أطاعت والدها فرفضت حبه ، ولكن النقاد لم يفرّقوا بين ما يحدث فى مسرحية



إليزابيثية وما يحدث في الحياة ، أو على الأقل في روايات الحب ، فتصوروا أن هاملت لابد أن "يرد" على ذلك ، ومن ثم نسبوا إليه ما يمكن أن يشعروا به ، هم أنفسهم ، في مثل هذا الموقف . فهم يتهمون أوفيليا بأنها رفضته ، ويقولون إنه شعر بلذعة "الهجر" أو "الخيانة" ، وهكذا تهيأوا لموقف "الخصام بين المحبين" (a lovers' tiff) وأوجدوا "مشكلة" مما يحدث .

ويقول جنكنز في مقدمة طبعته للمسرحية :

"إذا افترضنا أن سلوك هاملت إزاء أوفيليا يرجع إلى رفضها لخطابات الحب التي كتبها إليها ، فسوف نرتكب نفس الخطأ الذي ارتكبه بولونيوس ، والمسرحية تدحض رأيه بصفة قاطعة . ولا شك أن لرأيه أهميته ، لأنه هو الذي يؤدي إلى وقوع 'مشهد الدير' نفسه ، لكننا حين نصل إلى مشهد الدير ، فلإننا إذا قرأنا ما يقوله المشهد لا ما نتوقع أن يقوله المشهد ، فسوف نجد أن هاملت هو الذي يرفض حب أوفيليا ، وليس العكس" . (ص ١٥٠) .

ويواصل جنكنز تحليله النصي الدقيق لذلك المشهد ، في دراسته المشار إليها ، وفي مقدمته التي تعتبر استكمالاً مع التلخيص لتلك الدراسة ، حتى ينتهي إلى عواقب رفض هاملت للحب والزواج (بل وما يسمى 'بموضوع المرأة' برُمته) عند أوفيليا ، الفتاة التي أصبحت تُحسُّ بالخواء فيما حولها بعد أن قُتل أبوها ، وبعد أن هجرها حبيبها ، ثم نُفيَ من الدنمرك كلها ، ولم يعد لها إلا أن 'تُنعيَ عذريتها' مثل ابنة يفتاح ، وهو ما تفعله في الأغاني والأوهام التي يدفع إلى عقلها بها إحباطها في الحب ، ومن ثم تُصاب بلوثة لا شك فيها . ويقول جنكنز إن هجرها يتخذ رمزاً له كَسْرَ غُصْنِ الصَّفْصَافِ (١٦٥/٧/٤ - ١٨٢) و'الشعائر المبسرة' (٢٢١/١/٥) التي تنجم عن الشك في انتحارها ، والتي يشهدها هاملت في نهاية المسرحية . ولكن أحداً لا يشك في عذريتها فالكاهن يقول :

لكن سَمَحْنَا للفتاة بأن تظلّ لها أكاليلُ العذارى  
أو تُنثر الأزهارُ رمزاً للعفافِ على ترابِ القبرِ !

(٢٢٦ - ٢٢٥/١/٥)

ويؤكد جنكز التورية الساخرة المريّة فيما يقوله لايرتيس ، أخوها ، عن "جسدها الجميل الطاهر" (٣٣٢/١/٥ - ٣٣٣) فهو الذى أكد فى نصائحه لها فى الفصل الأول ضرورة المحافظة على "كنز العفة" (٣١/٣/١) وها هى قد حافظت عليه ! ويضيف جنكز "ومأساتها ، بطبيعة الحال هى أن هاملت قد ترك هذا الكنز معها ، وهو أيضاً جزءٌ كبيرٌ من كنزه الخاص" (ص ١٥٢) .

وسواء قبل القارئ تفسير هيبارد أو تفسير جنكز ، فالواضح أن كليهما يشيران فى اتجاه الإحباط الذى يصيب قصة حب أساسية فى المسرحية ، وهى وإن كانت فى نظر النقد التقليدى ثانوية ، فالحبكة الثانوية فى شيكسبير تساهم بصورة غير مباشرة ، وإن كانت محسوسة ، فى الحبكة الرئيسية ، ولا نستطيع أن نقول مثل برادلى (ص ١٦٠) إن شيكسبير يُقدّم 'قصة أوفيليا' فى نطاق ضيق "حتى لا نهتم اهتماماً كبيراً بقصة الحب" أو قول شوكنج (Schücking) فى كتابه عن مشكلات الشخصيات فى مسرحيات شيكسبير (*Character Problems in Shakespeare's Plays*) (ص ١٧٢) . إن قصة الحب منفصلة عن الحبكة الرئيسية ، وإن "شخصية أوفيليا .. تمثل لوناً من الترف الدرامى الجميل .. خارج نطاق" البناء الأساسى فى شيكسبير ، ولكننا نرى فى الحبكات الثانوية التى نسميها اليوم (sub-plots) ويسميها درايدن (under-plots) روافد تمد الحدث الأساسى بما يحتاج (لا بما هو خارج عن حاجته) من المعنى أى الدلالة أو المغزى (significance) فعلى نحو ما أوضحت فى الحواشى التى أرفقتها حول دلالة أغاني أوفيليا يختلط حب الحبيب الغائب أو المفقود فى خيال الفتاة بحب الوالد المتوفى ، وهذا 'الخلط' الذى يتبدى فيما نسميه بالجنون ، يتبدى أيضاً فى أن حب الوالد عند هاملت وهو - كما يقول شيكسبير مراراً وتكراراً - حب فطرى تُملّيه

الطبيعة ، ولا ينهض هاملت بما يمليه من الأخذ بالتأثر ، يختلط بالحب للجنس الآخر ، وهو فطريٌّ كذلك وتمليه الطبيعة ، ولا ينهض هاملت بما يمليه بل ينكره بسبب سيطرة الهواجس التي ربطت مقتل أبيه بخيانة أمه ! إنها عقدة واحدة لا عقدتان ، والإحباط في كليهما واحد ، فإذا كان الخيط الأول في العقدة يبدأ من دافع 'حب الولد الفطري' (٨١/٥/١ - أو ما يمكن ترجمته ، كما بينتُ في الحواشي بـ "طبع الإنسان الحق" ) فالخيط الثاني يبدأ من ذلك الطبع الحق نفسه ، وهو النزعة الفطرية التي تتضادُّ مع النزعة الأولى في كون الثانية 'خلاقة' تؤدي إلى إنجاب البنين والبنات ! وإنكار هاملت لخيط منهما يؤثر حتماً في إنكاره للآخر ، وإذا كان لم يعد يرى في الحياة إلا الفساد ، بعد أن اسودَّت الدنيا في وجهه ، وجعل يتأمل الموت (من البداية للنهاية) فلن يستطيع أن يسلك سلوك الأحياء الذين يتلونون حتى يطوِّعوا أنفسهم لتلبية نداء 'الطبيعة' ، مهما تكن فيها من 'أدران' ، بالزواج والإنجاب ! أي إن فشل علاقته مع أوفيليا ، وهو الفشل الذي يساهم في مأساتها مساهمة قد تكون جوهرية ، قد أصبح عاملاً من عوامل الحدث الدرامي ، و'قصة الحب' إذن تصب في التيار الرئيسي للمسرحية ، لأنها ليست مسرحية ثار تقليدية ، بل مسرحية ذات أبعاد رمزية تتجلى لنا في الصور الشعرية التي سبق لي أن ألمحت إلى هيمنتها ، وهي صور المرض والعفن والخلل ، وقد نرى الإيحاء بمصادر هذه الصور فيما يبثه المؤلف على ألسنة الشخصيات من إشارات إلى الأحوال السائدة في البلاد ، وهي الأحوال التي يرفض صاحب 'القلب النبيل' (أو العقل النبيل) قبولها ، ويحس بألم العجز عن تغييرها ، فيواجه 'المهمة المستحيلة' - مهمة إصلاح الخلل - وعندما يدرك أنه عاجز عن القيام بها تتسارع الأحداث حتماً لتتدرج ثم تأتي بالنهاية.

إن اعتبار 'قصة الحب' دخيلة يقوم على اعتبار المسرحية من تراجيديات التأثر ، وعلى ذلك يكون 'محورها' الأساسي هو تأثر هاملت لمقتل والده ، ولكن المسرحية ، على نحو ما أوضحتُ في القسم الخاص بتراجيديا التأثر أبعد ما تكون عن الانتماء

الصريح المباشر إلى هذا اللون المسرحي ، فما طلب الثأر إلا الوسيلة الدرامية التي تضع البطل في موقف مواجهة المستحيل ، وهو الموقف الذي يكشف عما هو محتوم للإنسان في إطار رؤية الشاعر المتجسدة درامياً في الإحباط ! فكأن العنصر الحيواني المرتبط بالنوازع الدنيا للإنسان يشده شداً إلى إدراك زيف طلب الدنيا التي تنتهي إلى تراب ، مثلما بدأت من تراب ، تماماً مثلما يكشف له جلال حياة الروح في أعماقه عن 'حقيقة' هذا الكائن التي كتب عليه الشقاء ، وهو الموقف الذي يبدع شيكسبير صياغته شعراً في المونولوج الأشهر الذي يُنطقُ به بطله هاملت في نحو منتصف المسرحية ! إن الخيار بين الوجود والعدم ليس خياراً ، فالإنسان موجود فعلاً ولن يستطيع بلوغ العدم إلا بعصيان سلطان الروح في أعماقه الذي هداه أصلاً إلى الإيمان بالله ، فالمكابدة التي تنتهي حتماً بالإحباط 'مكتوبة' أي محتومة ، والموقف لا يقتصر إذن على هاملت ، بل يتضمن الشخصيات الأخرى بدرجات متفاوتة ، وكلها تتضافر لبناء هذه الرؤية الشعرية الدرامية، وتشغل فيها أوفيليا مكاناً بارزاً !

أو ليست أوفيليا فتاة قُتل أبوها ، مثل هاملت ، دون أن تستطيع أن تطلب الثأر مثل أخيها ، لايرتيس ، وفقدت حبیبها نتيجة 'إحباط' حبیبها وخيبة أمله في ما آل إليه الإنسان (على نحو ما يراه في النماذج 'الحاكمة' حوله) فأصيبت مثله بالإحباط ، وإن تكن الأسباب مختلفة ؟ إن أوفيليا - بلغة الموسيقى - من التنويعات على لحن الإحباط في المأساة ، وهو اللحن الذي يوحى بإيقاع الموت من البداية للنهاية ، منذ أن نسمع في البداية عن مقتل فورتينبراس الأب على يد هاملت الأب ، ثم مقتل هذا الأب على يد أخيه ، ثم مقتل أب آخر (بولونيوس) على يد هاملت ، الابن ، ثم مقتل الأخ القاتل والابن لايرتيس والابن هاملت بعد موت الابنة أوفيليا ! إنها حلقات متداخلة الحركة تعزف لحن النهاية المحتومة من ألفها إلى يائها !



## ٧ - البناء الدرامي

وتختلف مأساة هاملت إذن عن مفهوم المأساة القديم في أن بطلها من نوع جديد ، كما تقول آن بارتون ، ما دام يمثل الإنسان الحديث الذي لا يقبل الأشياء على علتها بل يتساءل ويتشكك ويتأمل ، والتشكك والتأمل والتساؤل هي السمات التي ينسب إليها المفكرون مولد العلم الحديث (بل مفهوم الحداثة نفسها) في القرن السابع عشر ، وما دام - في نظر آن بارتون أيضاً - لم يتسبب بسبب خطأ تراجيدي تقليدي (همارتيا) في إحداث مأساته ، بل ولم يتسبب أحد أفراد جيله في ذلك - ألا وهو الجيل الجديد الذي وجد أن عصر النهضة - أو ما أطلق عليه الشاعر جون دَن (John Donne) بُعِيد شيكسبير بالفلسفة الجديدة أي فكر الحداثة (The new Philosophy) - ترغمه إرغاماً على التساؤل والتشكك ! ولن يسع من يتأمل ويتساءل إلا أن يدرك الخلل الكامن لا في مظاهر الدنيا الواقعية (في حياة هاملت فقط) بل في الدنيا نفسها وبصورة عامة ا وصور الثورة على هذا الخلل (كما تسميه نهاد صليحة) الذي يسود المجتمع الموروث من أوروبا القروسطية ، صور تمتد في نظر هاملت ، ذى الإحساس المرهف و'البصيرة الشاعرة' لتشمل الكون كله بل والوجود الإنساني أيضاً ، وإن كانت الثورة مقضى عليها في المأساة بالفشل والإحباط ا (انظر دراستها الأصلية الرائعة عن هاملت في كتابها شيكسبيريات ، هيئة الكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ١٢٦ - ١٩٠) هذا 'الخلل' الذي حدث في الماضي وأصبح يلقي بظله المديد على الحاضر من وراء الإحباط الذي يكابده 'ذو العقل النبيل' أو النفس السامية (المرهفة أو المثالية ا) وهو الذي يفسر لنا البناء الجديد الذي يقدمه شيكسبير في هذه المسرحية ، في الأقسام الفرعية التالية .

### ١ - الإيقاع :

ويعتمد هذا البناء ، كما يقول جرانفيل - باركر ، في كتابه مقدمات شيكسبير (١٩٤٦) (Harley Granville - Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Princeton) على الإيقاع (tempo) الذي يشبه ، إن شبهناه بالموسيقى ، معزوفة من ثلاث حركات

كبيرة ، قائلاً إن شيكسبير يُثبِتُ المكان ، تأكيداً للامتناع عن الفعل (inaction) ثم يقسم زمن المسرحية (لا الزمن التقويمى calendar time) بل الزمن الدرامى إلى ثلاثة أقسام متساوية تقريباً فى الطول ، تفصل بينها فاصلتان طويلتان تستغرق كل منهما زمناً مديداً وأولى هذه الحركات هى ما يشار إليه بمصطلح عرض الموقف (exposition) وتستغرق نحو ثلاثين ساعة (درامياً) وتشغل الفصل الأول كله ، وهنا تأتى الفاصلة التى تمثل زمناً يتراوح بين شهرين وثلاثة أشهر ، وإن كنا ، نحن القراء والمشاهدين ، لا نكتشف ذلك إلا تدريجياً ، (ولا نعلم ذلك علم اليقين إلا حين تقول أوفيليا لهاملت إن والده توفى من مدة طويلة ، وتشير إلى ذلك بالعبارة الغامضة التالية "ضعفا شهرين" - ١٢٦/١/٣) . وعند استئناف الحدث نجد أنه يمثل أحداثاً تقع فى نحو يومين ، إذ يتبع المشهد الثانى الطويل من الفصل الثانى المشهد الأول منه مباشرة ، وفى نهاية هذا المشهد الثانى يطلب هاملت من الممثل الأول تقديم مسرحية مقتل جونزاجو 'فى مساء الغد' (٥٣٤/٢/٢) فإذا بدأ الفصل الثالث وجدنا أن 'مساء الغد' قد أصبح 'هذى الليلة' (٢١ - ٢٠ / ١ / ٣) ومن ثم تُعرض المسرحية الصغرى المذكورة فى مساء ذلك اليوم نفسه ، وكل ما يتبع ذلك يقع فى الساعات القليلة التالية ، فعندما يظهر شبح والد هاملت لابنه وهو مع والدته فى غرفتها (١٠٣/٤/٣) نفترض ، وإن لم يقل النص لنا ذلك صراحة أنه ظهر فى منتصف الليل ، فهى الساعة التى يظهر فيها حسبما رأينا فى الفصل الأول ، وتستمر أحداث الفصل فى الهزيع الأخير من الليل ، وكذلك أحداث المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الرابع ، بحيث تنتهى هذه 'الحركة' بدخول فورتنبراس وجيشه ، إما بُعيد الفجر أو مع إشراق شمس اليوم التالى .

وبخلاف الفاصلة بين 'الحركتين' الأوليين ، لا نستطيع من النص نفسه إدراك الفاصلة الزمنية التى تفصل بين خروج فورتنبراس وهاملت فى آخر المشهد الرابع من الفصل الرابع ، وبداية الحركة الثالثة فى المشهد الخامس منه . ولكن هذه الفاصلة مخسوسة والمخرجون يتنبهون لها إما بإنزال الستارة فى المسرح الحديث ، أو بإنهاء النصف الأول من المسرحية كله هنا ! (وهذا هو الذى يفعله الذين يفضلون تقسيم المسرحية إلى جزئين بدلاً من ثلاثة ، مما يستدعى اختصار الفصل الأول بحذف حديث

بولونيوس إلى ابنه لايرتيس ، وإلى خادمه رينالدو واختصار حديثه وحديث ابنه إلى أوفيليا) ففي هذه الفاصلة يكون بولونيوس قد دُفن سرّاً ودون طقوس ، وتُصاب أوفيليا بالجنون ، ويعود لايرتيس من باريس ، ويدبر تمرداً على الملك ، ويكون هاملت قد قطع شطراً من رحلته إلى إنجلترا ثم عاد فجأة إلى الدنمرك . وأحداث بقية الفصل الرابع (منذ المشهد الخامس) مستمرة ، وفي المشهد السابع منه يطلب هاملت في رسالته إلى الملك مقابلته 'غداً' (٤٢/٧/٤) وعندما يبدأ الفصل الخامس يكون 'الغد' قد حلّ ، وتُدفن أوفيليا ، ويقول الملك للايرتيس بعد صراع الأخير مع هاملت عند القبر :

اصْبِرْ وَثِقْ فيما تحاذثنا به في البَارحة  
فَلَنْ نُؤَخِّرَ التَّنْفِيزَ بَعْدَ الْآنَ لَحَظَةً

(٢٨٩/١/٥ - ٢٩٠)

وتجري أحداث المشهد الأخير في وقت لاحق في اليوم نفسه ، والحركة الثالثة تشبه الحركتين الأوليين في أنها لا تستغرق أكثر من ثلاثين ساعة .

وأنا أركز على مناقشة الزمن أو 'البناء الزمني' في المسرحية لأنه الأهم والأخطر ، سيميائياً (أو سيميوطيقياً) ، وإن كان لَتَشْيِيتِ المكان أيضاً ، في رأى جرانفيل - باركر أهمية درامية لخصتها في كلمة واحدة وهي 'الامتناع عن الفعل' أو عدم 'الحركة' المادية أمامنا لأن 'الحركة' في النص ، وهي التي توازي 'الفعل الدرامي' ، تتركز في دواخل النفوس ، لا في نفس هاملت وحده ، بل في نفوس الجميع ، كما يدرك ذلك كل من يصغى إلى ما يقوله الملك والملكة وأوفيليا ولايرتيس وبولونيوس ، وعلى الرغم من وجود الحركة المادية المتمثلة في الأسفار والرحلات بل والغزوات ، فإن تشييت المكان يجعلنا نحس ، كما يقول ، برجحان كفة الحركة النفسية .

ولننظر الآن في دلالة الزمن للحدث الدرامي ولو اقتصرنا على الفصل الأول فحسب: فالمشهد الأول يبدأ بدقات الساعة في منتصف الليل ، وهي الساعة التي يسميها جرانفيل باركر ساعة النذر "الدرامية" (وهو الذي يستعمل علامات التنصيص) وينتهي

المشهد مع بزوغ الفجر ، وفي المشهد الثانى يشير هاملت (صباحًا) إلى ما حدث منذ شهر أو شهرين ، وبعد أن يستمع إلى ما يرويهِ الحراس يعرب عن ترقبه لقدم الليل ، فيربط بين المشهدين ربطًا نفسيًا محكمًا ، ويستغل شيكسبير الفرصة (فى رأى هيبارد - ص ٣٣) لتقديم المزيد من 'العرض' للموقف ، من خلال حوار بولونيوس مع ابنه لايرتيس وابنته أوفيليا ، ويلمح لنا فى ثنايا هذا المشهد بقصة الغرام التى ذكرتُ من قبل مدى أهميتها ، دون تحديد زمنى دقيق لنشأتها ! 'فى الآونة الأخيرة' هى كل ما نسمعه من بولونيوس ، بعد أن سمعنا 'موعظة' لايرتيس لها ، وفى ظنى أن هذا المشهد لا تقتصر أهميته على 'العرض' ، بل هو يرسخ جذور الجانب المشرق للحياة (الحب والزواج والتكاثر) التى تتضافر عوامل الإحباط التى يمثلها بولونيوس بل ولايرتيس ، (قبل اكتتاب هاملت) فى وأدِّها ! لقد شهدنا فى المشهد الثانى هاملت وهو يتأمل الموت بل والانتحار بعد أن شاهدنا الملك يلقى بخطبته الطنانة الرنانة فى مجلس الدولة ، مُعربًا عن نبذ الموت ونشيدان الحياة ، وكأنما لم يقترب جريمة ، وكأن الدنيا بستان مزهر (لم أملك إلا أن أذكر قول الشاعر العربى - الذى يقتطفه صلاح عبد الصبور :

هَئَاءَ مَحَا ذَاكَ الْعَزَاءَ الْمُقَدِّمًا      فَمَا عَبَسَ الْمَحْزُونُ حَتَّى تَبَسَّمَ !

وشهدنا هاملت وهو يرى الحياة فى صورة حديقة تدهورت ، "طَفَى عَلَيْهَا كُلُّ فَاسِدٍ غَلِيظِ الطَّبَعِ دُونَ غَيْرِهِ" (١٣٦) وما نحن نرى جذور الحب بينه وبين أوفيليا وقد اجتهد أخوها وأبوها فى دفنها وقتلها ! أى إن المشهد لا يقتصر على إقامة الروابط بين الأب وابنه وتصوير متانتها تمهيدًا لسعى لايرتيس للانتقام ، كما يقول جنكنز ، ولكنه يتضمن أيضًا تطوير الصور الشعرية للزهور (التي جاءت فى حديث لايرتيس) بحيث يجعلها تسرع حقًا بالفناء - وإفناء الحبيب والحبيبة جميعًا !

فإذا جاء المشهد الرابع وجدناه يبدأ مثل المشهد الأول فى منتصف الليل ، ويستمر فى المشهد الخامس (بين هاملت والشبح وحدهما) حتى مطلع الفجر ، وفى هذا التوازن يكمن مغزى قصر حدوث هذا 'العرض' (وهذه كلمة هيبارد) فى ليلتين ونهار واحد بينهما : إنه يعلن عن مولد 'حدث نفسى' ذى ضخامة وتركيب أو تعقيد إن شئت



(complexity) لا غنى للخط الدرامى الأساسى عنه ، ولا بد إذن من تركيزه لضمان هذا الضغط أو التعقيد ! واهتداء بما يقوله جرانفيل - باركر ، أرى أن التوازى والضغط لا يولدان فقط إحساساً بما يسميه التماثل مع الواقع بمعنى ما يرجع حدوثه على هذا النحو فى الواقع (وعبارته هى : *gives a convincing lifelikeness to the action*) وهو ما يسميه هيبارد (an air of verisimilitude) (ص ٣٦) بل هو يجعلنا نتمثل الموقف العسير الذى يجد هاملت نفسه فيه ، فهو الموقف الذى تصفه آن بارتون قائلة "إنه موقف لا يطاق إطلاقاً لدى أى إنسان إن رسمنا له صورة واقعية ، مهما يبلغ سداد فكره وورعه" (ص ٣٩).

[The situation is one that no realistically conceived human being, however pious and right-thinking, could possibly tolerate.]

وهذا هو الذى ألمحت إليه فى البداية حين ذكرت أنه إنسان وُضع رغماً عنه فى مواجهة المستحيل ، فالضغط فى الزمن هنا 'يكثف' ، إذا استخدمنا المصطلح النقدى الحديث ، من إحساسنا بهذا الوضع المستحيل (أو الذى لا يطاق) فليس القتل حلاً مُيسراً ، لا قتل العم ولا قتل النفس ، والإنسان ذو العقل النبيل - كما يقول هاملت وتقول أوفيليا - لا يُصحّح قتلاً بقتل ، أو القتل غيلةً بالقتل غيلةً ، ولذلك ، كما يقول هيبارد ، يستنكف هاملت أن يقتل عمه وهو يصلّى حتى لا يهبط إلى مستوى 'بيروس' فى القطعة الشعرية التى يلقيها الممثل الأول عن انتقام بيروس من قاتل أبيه أى من 'بريام' قاتل أخيلاس ، (وسوف أعود إلى ذلك فيما بعد) أو إلى مستوى عمه الذى قتل أخاه وهو نائم . ويقول هيبارد "وهنا يكمن الفرق . فخلافاً لما يفعله بيروس وكلوديوس ، لا يقتل هاملت الرجل الذى أصبح تحت رحمته ، حتى لا يهبط إلى مستواهما فى عيوننا" (ص ٥٦) .

والتوازى الزمنى بين المشهد الأول والمشهدين الرابع والخامس معاً ، إلى جانب دلالة السيميائية الواضحة فى تأكيد التحول الذى يحدث 'بين عشية وضحاها' بأن يجلو لهاملت وللجمهور ما كان خبيثاً ، أى أن يخرج إلى النور ما اكتنفته الظلمة طويلاً ،

يتضمن مفارقة شعرية 'لطيفة' يشير إليها جرانفيل - باركر في حاشية ، وفي ظني أن  
المتن أجدرُّ بها ، فهو يقول إنه في حين ينتهى المشهد الأول نهاية بشرٍ وجمال :  
لكنْ ها هوَ صُبْحُ اليَوْمِ يسيرُ على أُنْدَاءِ التَّلِّ الشَّرْقِيِّ العَالِي  
مُتَّشِحًا بِوِشَاحٍ وَرْدِيٍّ !

(١٧٢ - ١٧١/١/١)

نجد في المشهد الآخر أن الشبح الذى يتنسم رَوْحَ الصبح يقول :  
.. إذْ شَابَ ضِيَاءَ يَرَاعَاتِ اللَّيْلِ شُحُوبٌ  
يُنْذِرُنِي أَنَّ الصُّبْحَ قَرِيبٌ !

(٩٠ - ٨٩/٥/١)

وهذا كما يقول مهم للمخرج ، ولكننى أراه ذا دلالة شعرية درامية مزدوجة ،  
فتحول البشير إلى نذير يشير إلى أن انبلاج ضياء معرفة 'الحقيقة' لن يكون بشيراً  
بالخير ، بل هو ينذر بما يمكن أن تُخشى عواقبه ! والصورة الشعرية الرمزية من أصدق  
الأدلة على تمازج الشعر والدراما في المسرح الشعرى ، والمفارقة هنا (وهى التى حاكها  
إبراهيم ناجى : وإذا النورُ نذيرٌ طالعٌ / وإذا الفجرُ مطلٌ كالحريق) تؤكد لنا تعقيد  
الموقف الذى يبدأ ، كما يقول هيبارد ، فى الاختلاف بصورة جذرية.

## ب - البناء المفتوح :

يقول هيبارد إن من يقرأ أو يشاهد الفصل الأول يتصور أنه بصدد مسرحية 'محكمة  
الصُّنْع' أى محكمة الحبك أو الحبكة (well-made play) ولكن ذلك خطأ فى رأيه ،  
فالبناء فى هاملت يُطْلَعُنَا على 'عالم شديد الانفتاح' (very open world) (ص ٣٥)  
ويضيف قائلاً إن هذا العالم يختلف اختلافاً جذرياً عن عطيل أو الملك لير مثلاً حيث  
تساهم كل شخصية أو تتأثر بالأحداث التى تقع فيها ، ولكن الشخصيات فى هاملت

”تدخل دون إعلان ودون توقع ، وتخرج بلا ضجيج وكثيراً ما لا يلحظ ذلك أحد .  
وهي تَمَسُّ الحدثُ في لحظةٍ ما ، ولكن الحدث لا يؤثر فيها . والنتيجة هي أننا نجد بين  
أيدينا مأساة تتضمن صدق تصوير الحياة التي نعرفها كما يراها و. هـ. أودن (Auden)  
في اللوحة التي رسمها بروجيل (Brueghel) لسقوط إيكاروس (Icarus) :

لم يُخطئ يوماً فنانونا الأسلافُ العظماءُ  
في إدراكِ مُعَانَةِ الإنسان : ما أعمقَ ما فَهِمُوا  
مَوْقِعَهُ الإنساني ؛ كيف يُعَانِي الفردُ {وحيداً}  
وسِوَاهُ يأكلُ أو يَفْتَحُ نَافِذَةً أو حتَّى يَمْشِي  
دُونَ حِمَاسٍ في دَرَبِهِ ...“

(من قصيدة 'متحف الفن الحديث' ، ١٩٤٠)

(ص ٣٥ في هيبارد)

أى إن هيبارد يرى أن البناء ، إلى جانب اعتماده على عنصر الزمن ، يتسم بإقامة  
علاقات غير مباشرة بين 'من يعانى' و'من يأكل' ، وهى علاقات يصفها بأنها ذات  
علاقة بالفكرة الأساسية أو بالخيط الدرامى لا بالعلة والمعلول ، وهذا هو فيما يبدو اتجاه  
النقد الحديث ، فيما قرأت من نقد النقاد فى الدوريات المتخصصة على امتداد الثلاثين  
عاماً الأخيرة حتى من قبل جنكنز (١٩٨٢) وفيليب إدوارد (١٩٨٥) وهيبارد (١٩٨٧)  
ومن بعدهم العشرات الذين اهتموا بالروابط الدرامية ، صوراً أو قضايا ، لا أسباباً  
ومسببات !

و'البناء المفتوح' (open design) يُغرى المخرج بالحذف ، فالمخرج أولاً مُفسّر  
يضع مفهوماً يَهْدِيهِ فى شكل إخراجهِ ، وَيُسَرُّ له أن يحذف ما لا يراه مساهماً فى  
التفسير الذى ارتضاه ، وهو يغرى النقاد أيضاً بإلقاء الضوء على ما قد يبدو فى المسرح  
ثانوياً أو أقل أهمية من غيره ، وقد يتحمس بعضهم (وهم كثيرون) لبيان ما قد

لا يخطر على البال ، على نحو ما يفعل نايجل ألكسندر (١٩٧٣) فى تحليله للترابط بين مونولوجات هاملت السبعة وربطها بمفهوم القديس أوغسطين للنفس ، ثم ربط ذلك كله بما يسمى الفضائل الثلاث وهى العفة والجمال والعاطفة ، والربط بينها فى تحليل العلاقة بين هاملت وأوفيليا ، ثم ينتهى من ذلك بثقة إلى تبيان الخلل الذى أصاب هاملت وأثر بدوره فى أوفيليا فدفعها إلى الخبل ! (ص ٢١ - ٢٣) والواقع أن الشراء الشعرى الذى يتميز به النسيج ، وهو ما ألمحت إليه فى مدخل هذه المقدمة ، من وراء هذه التأويلات ، لكننا إذا التزمنا بالهيكل الأساسى للأحداث كما يبينه النص الكامل ، فسوف نجد أن هذا الشراء يصب فيه ويزيده عمقاً شعرياً درامياً فى آن واحد !

فالبناء المفتوح ليس معناه البناء بلا حبكة ، بل البناء الذى يولى الحبكة الثانوية أو الفرعية مهمة إبراز مسار الحبكة الرئيسية ، وكلما ازدادت الحبكة الفرعية ازداد بروز الحبكة الرئيسية ، وهى تختص برؤيا شعرية أكثر مما تختص بحبكة تراجميا الثار التقليدية ، أى تتعلق برؤية هاملت للزمان (أى للحياة والناس فى زمانه) أكثر مما تتعلق بنشدان الثار لمقتل أبيه ، فهى أصيلة فى الموقف الافتتاحى ، فى المونولوج الذائع فى المشهد الثانى من الفصل الأول الذى يتمنى فيه الموت (أو الانتحار) بسبب ضيقه 'بشواغل الحياة' التى يراها فى صورة الحديقة التى تدهورت وسادها كل "فظ غليظ الطبع دون غيره" ، وعلى هذا قلنا أن نختلف من يقول إن الفصل الأول يمثل 'العرض' أى 'عرض الموقف' بل أن نرى فيه بداية الصراع والتعقيد المتجسد فى الرؤية الشعرية السوداوية التى لا يبدو للكثيرين أنها مبررة ، فلا الحزن لوفاة الأب ، ولا الاستياء من سرعة زواج الأم ، ولا أى شىء مما نشهده فى الفصل الأول حتى تلك اللحظة بكافٍ لتبرير هذه الرؤية السوداوية ، وهذا هو الذى جعل الكثيرين ، وعلى رأسهم ت. س. إليوت ، وهو الشاعر الحساس الفذ ، يدرك زيادة جرعة الانفعال عما يقضى به الموقف أى حتى من قبل أن يفضى إليه الشبح بخبر مقتل أبيه ، حتى لو كنا بذلك نقيسه بمقياس البشر الأسوياء ، اهتداء بما يسميه جنكنز 'بالواقعية النفسية' (ورغم استنكاره لها) ، على نحو ما بينت ، لكنه عندما يخبره الشبح بخبر الجريمة تبدأ خيوط الحبكة فى



التعقيد ، وذلك أيضاً من خلال تطوير الرؤية الشعرية نفسها ، فالشبح يزيد الرؤية صوراً شعرية تؤكد لديه التضاد بين العنصر السماوى والعنصر الحيوانى فى الإنسان ، ومن ثم نرى الإلحاح على هذه الصور فى حديث الشبح :

حقاً ! ذاك الفاجرُ ذاك الوحشُ الزانى

نالَ شريكةَ عرشى بالمكرِ السّاحِرِ ومواهبٍ وهدايا الخَوَنةِ . . .

فإذا هو يظفرُ للشّهواتِ الدنّيسةِ بموافقةٍ

ممن تُبدى أو تتظاهرُ بكمالِ العِفّةِ !

(٤٦ - ٤٢/٥/١)

وليس فى هذا سوى تطوير للصورة التى أتى بها هاملت فى مونولوجه المذكور من قبل ، وهاك المزيد من التطوير :

أما الشهوة ، حتى لو كانَ الزوجُ ملائكاً وضياءً ،

فلسوفَ تملّ الإشباعَ بفرشٍ من فُرُشِ الملأِ الأعلى

وتميلُ إلى أطعمةِ الحِطّةِ فى أكوامِ قَذَارَةٍ !

(٥٧ - ٥٥/٥/١)

والإلحاح على صور الوحش داخل نفس الإنسان يرسخ غضبة هاملت مما فعلته أمه ، ويجعله يضيف أبعاداً جديدة للفارق بين والده الراحل (رب الشمس هايبيريون) وبين عمه مغتصب الأم ومغتصب العرش (الجدى الشائه) ! وذلك قبل أن يصرح الشبح إليه بتفاصيل مقتله ، وذلك ما دفع أحد النقاد إلى القول بأن الشبح (أو كلام الشبح ، على الأقل) من وحى خيال هاملت (على نحو ما أوضحت فى الحواشى) فهو لا يفضى إليه فى هذا بشيء لا يعلمه باستثناء جريمة القتل التى ارتكبها عمه ، وهى التى يقول هاملت إن روحه تنبأت بها :

- "يا صدق نبوءة روجي!" (٤١/٥/١)

والصراع الذى ، كما يقول جنكنز ، يدور عند هاملت بين نوارع الملاك ونوارع الوحش فى الإنسان ، قائم منذ البداية ، وهو يكتسى صفة طلب الشار فى آخر الفصل الأول ، بعد أن يسمع هاملت ما يؤكد 'صدق نبوءته' ، ويزداد الصراع حدة (من ناحية البناء الدرامى الصرف) حين يضطر هاملت إلى مواجهة والدته فيكرر مع التطوير صورة التناقض بين أبيه وبين عمه ، أى الصورة الأولى التى رسمها لهما قبل أن يعلم بجريمة القتل :

... وإن يُقَارَنَ بِالَّذِي تَلَاهُ

كَانَ مِثْلَ رَبِّ الشَّمْسِ هَايِيرِيُون ،

وَمِنْ تَلَاهُ مِثْلَ جَدِّي شَاتِه - سَاتُور !

(١٤٠ - ١٣٨/٢/١)

وانظر كيف يطوّر هذه الصورة الأولى فى لقائه مع والدته فى الفصل الثالث :

مَا أَكْمَلَ هَذَا الْحُسْنَ الْجَالِسَ فَوْقَ جَبِينِ الْأَوَّلِ

خَصَلَاتٌ مِنْ شَعْرِ إِلَهِ الشَّمْسِ ، هَايِيرِيُون

وَجَبِينٌ كَجَبِينِ كَبِيرِ الْأَرْبَابِ ، جَوْف !

وَالْعَيْنُ كَعَيْنِ إِلَهِ الْحَرْبِ - مَارْس - تَتَوَعَّدُ أَوْ تَأْمُرُ !

(٥٨ - ٥٦/٤/٣)

والإضافة فى الصورة الجديدة تذكرنا بما قاله الحراس عن بطولة الملك الراحل ، ويستمر هاملت :

وَقَفَّتْهُ وَقْفَةً مَنْ كَانَ رَسُولَ الْأَرْبَابِ عَطَارِدَ إِذْ حَطَّ لَتَوَهُ

فَوْقَ رَوَاسِي تَلْتُمُ قَمَتَهَا سَقْفَ سَمَاءِ الْكَوْنِ !

(٥٩ - ٥٨/٤/٣)

ويُجَمِّلُ هاملت الصورة قائلاً :

مجموعُ خِصَالٍ وشَمَائِلَ فيما يبدو من عِنْدِ الأربابِ اجْتَمَعَتْ  
كى تَرَسُّمَ للعِندِ صُورَةَ رَجُلٍ أَمَثَلٍ !

(٦١ - ٦٠ / ٤ / ٣)

وهكذا فلنأخذ أن نقول إن الصراع يبدأ في الفصل الأول ، خصوصاً إذا تأملنا استمرار شيكسبير في إعداد توازيات أخرى في البناء ، وهي التوازيات التي تتضمن التضاد وإلا لانتفتت الدراما ! فالتوازي الذي يناقض بين صورة الأب وصورة العم ، يقابله توازي آخر - وفي الفصل الأول نفسه - بين هاملت وفورتنبراس ولايرتيس ، وهم الأبناء الثلاثة الذين يواجهون أو يحملون عبء الثأر لمقتل آبائهم ، على نحو ما أشار إليه أولاً دوفر ويلسون في كتابه ماذا يحدث في هاملت (الطبعة الأولى ١٩٣٥ - ص ٣١) وجرانفيل باركر من بعده في الكتاب الذي أشرت إليه آنفاً (جزء ٣ ، ص ٣٩) ثم دأب النقاد على الإشارة إلى ذلك .

### ج - التوازيات :

ولن أفيض في تحليل هذا التوازي ، فقد سبقني إليه كل ما كتب عن المسرحية ، ولكنني سألمح إلماحاً إلى أهميته في البناء وفي تحويل طابع المسرحية من مسرحية تقليدية للثأر إلى مسرحية حديثة تتعمق في تأمل علاقة الأبناء بالآباء ، فالتناقض واضح منذ البداية بين لايرتيس الذي يذهب إلى فرنسا 'لينعم بطيب زمانه' (كما يرجو له الملك) (٦٢ / ٢ / ١) وبين هاملت الذي يروح تحت عبء 'المهمة المستحيلة' المطلوبة منه - أي أن يقتل عمه ! وعلى امتداد المسرحية لن يخفى التناقض عن المشاهد الذي يذكر ما عسى لايرتيس أن يفعله في فرنسا (بعد الحوار المستفيض بين بولونيوس وخادمه رينالدو) وما يحدث لهاملت أمام عينيه !

وأهم ما أود تأكيده هنا هو الترابط بين ما يسمى بالحبكة الرئيسية والحبكة الثانوية

(أو الحبكات الثانوية) منذ الفصل الأول ، وهو ما يشهد ، كما قلتُ ، بأن التعقيد يبدأ في ذلك الفصل نفسه لا في الثانى أو الثالث ، فاشتباك 'قصة هاملت' مع 'قصة أوفيليا' يبدأ هنا وفي المشهد الثالث ، حيث يحذرهما أخوها من مغبة تصديق ما يقوله هاملت لها تعبيراً عن الحب ، ويشكك في قدرة هاملت على إثبات صحة ما يقوله 'بالأفعال' ! ولا أقول إن هذا 'ييسر' بتأخر هاملت في تحقيق الثأر فعلاً لا قولاً ، بل أكتفى بأن أقول إن أوفيليا قد أصبحت هنا في بؤرة الصورة ، وعلى نحو ما ألمحت من قبل ، تبرر أوفيليا باعتبارها من جيل الأبناء الذين يواجهون تركة مثقلة ، وهى فى حالتها ذلك 'المعيار المزدوج' الذى يقيس به أبوها حرية البنين وحرية البنات ، فهو يقول بنبرات قاطعة :

ولا تَنْسَى بأنَّ منْ حَقَّ الشَّبَابِ أَنْ يُرْخُوا الزَّمامَ فى السُّلوكِ  
بما يزيدُ عن حُرِّيةِ الفَتَيَاتِ !

(١٢٤/٣/١ - ١٢٥)

وبعدما قاله أخوها ، يجئ قول أبيها ليؤكد النظرة التقليدية (التي يعرفها كل شرقى) ونحن نذكر أن أوفيليا قد طلبت إلى أخيها قبل سطور من هذا ألا يصبح 'مثل رعاة من أهل الغفلة' وتقول فى نبرات ظنّها بعض النقاد ساخرة :

لا تَرَسِّمْ لى دَرْبًا لِلجَنَّةِ شاقًّا محفوقًا بالأشْوَاكِ  
وتمارسِ أَنْتِ النِّزَوَاتِ الطَّائِشَةَ المتهوِّرةَ الدُّنيا  
أو تَسْلُكِ دَرْبَ العَبَثِ بِبِسْتانِ الزَّهْرِ المُفْضِى لجهنَّمَ  
حتى تغفلَ عَمَّا أسديتَ من النُّصْحِ !

(٤٧/٣/١ - ٥١)

وهذا ما سوف نعلم أن أباه يوافق عليه فى الفصل الثانى ، ونذكر مدى 'النفاق'



الذى يديه إزاء أبنائه ومدى تحايله ومكره من أوامره إلى رينالدو خادمه (بالتجسس على لايرتيس) - ومع ذلك فهو 'أب' ، وهو مطاع ، وحينما يُقتل ، يهب الولد للثأر !

هذا الترابط بين الخيط الرئيسى للحدث والخطوط الفرعية الأخرى ، والذى يبدأ ، كما قلت ، فى الفصل الأول ، يستمر فى الفصول التالية من خلال الصراع الذى كان لابد أن ينشأ بين هاملت وبين ذاته ، وهو الصراع الذى يجسده فى الرؤية الشعرية التى تطورت ، كما سبق أن قلت ، من الرؤية الأصلية ، ثم إذ بها تتفرع فروعاً دفعت الكثيرين إلى القول بأن المسرحية فضفاضة البناء وربما كان ذلك ما يعنيه هيبارد 'بالبناء المفتوح' ، حتى إن أشد المدافعين عنها حماساً للتماسك وهو جنكنز ، لا يملك إلا التسليم بذلك قائلاً :

"من الصحيح أن المسرحية تتقدم بصورة ممتدة تأملية ، فتحيط أحداثها المثيرة بالكثير من المونولوجات والأحاديث الحوارية ، والحكايات الاستطرادية الصغيرة ، وكل ما يلزم من الوقت للتوسع فى الحديث عن طبيعة الدنيا" (ص ١٣٤/١٣٥) .

ونحن - مشاهدى المسرحية وقراءها - لا نملك إلا الموافقة على ذلك ، وإن لم يكن النقد يؤكدون بصفة خاصة لقراء الانجليزية طابع المسرحية الشعرية الخاص ، كأنما لا حاجة لهم بذكره ، لكنني لابد أن أشير إليه ، ألا وهو أن 'التأمل' جزء لا يتجزأ من 'الحدث الشعرى' الذى لا ينفصل عن 'الحدث الدرامى' ، فالحدث الشعرى - إن صح هذا التعبير - تأملى بطبيعته ، وقد يجرف المؤلف ، مهما يكن من "إحكام قبضته على خيوط الحدث الدرامى" (جنكنز - ١٣٥) إلى 'التمهل' ! حقيقة أن هذا لا يحدث فى مسرحيات شيكسبير التالية (ماكبث وعطيل والمملك لير) بنفس الدرجة ، ولكنه يحدث قطعاً ! أما 'الزيادة' التى لاحظناها ت. س. إليوت ، ونسب إليها الخلل فى البناء الذى يقول إنه يعيها فنياً فترجع إلى أن المسرحية التى كان الجمهور يعرف هيكلاً قصتها سلفاً لم تكن تتطلب التركيز على الحبكة قدر ما كانت تتطلب 'تعميق' المواقف الدرامية شعراً !

ومن المفارقات أن يكون هذا البناء الفضفاض نفسه ، الذى يرى فيه الكثيرون خللاً ويرى فيه المخرجون فرصة للحذف والاختصار ، مصدر جاذبية المسرحية ومصدر 'سحرها' لأجيال كثيرة ! فالتأملات 'الهاملتية' قد خلقت حالة شعورية تتجاوز حدود النص الدرامى وتتيح للبطل أن يخرج من (أو أن يخلع) عباءة المنتقم التقليدى فى تراجيديا الثأر ، وأن يبدى من مظاهر الضعف البشرى ما يقربنا منه ، أو كما يقول جنكنز "وهذا هو الذى يحوله من المنتقم ذى العزم الثابت إلى شخص مُركَّب يمثلنا جميعاً" (ص ١٤٦) . وذلك هو ما فتن النقاد الرومانسيين ولا يزال يفتن القراء حتى اليوم !

#### د - المسرحية الصغرى :

فمن أهم ما يسرع المخرج إلى حذفه ، ولا يوليه الناقد إلا عبارات الرصد التقليدية ، مشهد المسرحية الصغرى وما يسبقها من حديث عن التمثيل والممثلين ، فذلك كله مما يبدو 'مادة إضافية' ، ولا أقول 'مادة دخيلة' على الحدث الرئيسى ، ومعظم المخرجين يحذفون المسرحية الصغرى أو يختصرونها وهم قطعاً يحذفون حديث هاملت عن التمثيل وطرائقه ، كما يبرره النقاد بتبريرات درجنا عليها ، وشرحتها فى الحواشى ، ولا تكاد تقسيم له وزناً ، ولكننا إذا تأملنا 'الدور الخاص' الذى يوليه شيكسبير للتمثيل فى المسرحية ، باعتبار فن تقمص دور الغير ، أو ارتداء قناع يخفى الحقيقة (بغض النظر عن الغاية) فسوف ندرك مغزى التمثيل بصفة عامة ، والمسرحية الصغرى بصفة خاصة .

منذ الفصل الأول ، وأنا أُصِرُّ على أن فيه منشأ الصراع ، نجد أن ظهور الشبح نفسه قد 'يتمثل' بوالد هاملت ، فهو 'يشبهه' ، ولا نعرف فى هذه المرحلة إن كان صادقاً أم كاذباً ، حتى بعد أن يقابله هاملت ويقطع 'بصدقه' ، فالشكوك تحيط به ، وهاملت يلجأ للتمثيل (تقديم المسرحية الصغرى) حتى يعرف إن كان صادقاً أم 'يتمثل' دور أبيه ! ولا نلبث فى المشهد الثانى حتى نرى 'الدور' الذى يمثله الملك - فى لغته ومشاعره التى تخلط الواقع بالوهم ، ونرى مدى انفعال هاملت حين تقول له أمه إنه

'فيما يبدو' يحزن حزناً أشد مما ينبغي لفقد والده ، إذ نسمع لأول مرة عن خبط التناقض بين الظاهر والباطن الذي يصبح صورة شعرية مهيمنة في المسرحية ، بل نحسه في أول عبارة يقولها هاملت رداً على مدهنة الملك له بدعوته 'ابناً' له ، فنرى في أول كلمات ينطق بها أنه يستخدم الحيل اللفظية في تأكيد المفارقة التي تميز علاقته بالملك ، وتشير إلى التناقض المذكور "أقرب من هذا نسباً لكن أبعد سبباً" (لاحظ أن الجنس والطباق يستخدمان استخداماً درامياً) ويستمر إحساسنا بذلك 'الباطن' الذي أفصح عنه الشبح ، فنحن نشارك هاملت وحده في السر حتى الآن ، وريثما يفضى به إلى هوراشيو، الأمر الذي يضيف ما أسميه 'بالتورية الدرامية' على الأحداث ، أى إطلاع البعض على سرّ و'توريته' عن الآخرين بقصد توليد الصراع الدرامي ، أو الحفاظ على وعاء التشويق ، كما يسميه لويس عوض ، وذلك حتى يحين موعد وصول الممثلين (أو الفرقة المسرحية الصغيرة) وتقديم العرض المسرحي .

وقد سبق لشيكسبير أن استخدم هذا الأسلوب في تقديم العرض داخل العرض ، حيث يصبح الممثلون أمامنا جمهوراً خاصاً ونصبح نحن جمهوراً يرى جمهوراً آخر ومثليه ، لغرض آخر تصفه آن بارتون بأنه "النظر في طبيعة الشعر والخيال وفن الممثل" (ص ٢٧) على نحو ما يفعل في خاب سعى العشاق وفي مسرحية كوميدية أيضاً هي حلم ليلة صيف ، كما إنه يجعل الممثلين اللذين لعبا دور بروتوس وكاشيوس في يوليوس قيصر يعلقان على مشهد مقتل قيصر فيقولان إنه مشهد قد يُمثل في المستقبل (أو يعاد تمثيله) في دول لم تولد بعد ، وبلغات مجهولة (١١٦/١/٣ - ١١٦) ولكن هاملت تنفرد بأنها المسرحية التي توحى للجمهور منذ البداية بالإشارات العديدة والغلبة للتمثيل والمسرح ، فكأنها تنتمي إلى فنون ما بعد الحداثة التي تقوم على وعى الكاتب بأنه يكتب أدباً خيالياً ، وتحس في ثنايا العمل بأن الشاعر مثلاً يود للقارئ أو السامع أن يدرك أن هذا شعر ، وأن الروائي قد يخاطب القارئ مباشرة ويناقشه في 'وسائل' تطوير الأحداث أو التصرف مع 'أبطال العمل' (وإن لم يكن هذا الأسلوب في ذاته جديداً على الرواية الانجليزية) . أما في هاملت فنحن نرى أن الممثلين ليسوا فريقاً من

الهواة مثل فريق العمال فى مسرحية حلم ليلة صيف أو الهواة الذين يقدمون العرض المسرحى فى مسرحية المأساة الإسبانية (توماس كيد) فهم محترفون يعمقون صور التمثيل والمسرح التى تحفل بها هاملت ، منذ أن يفرق هاملت فى حديثه الأول إلى أمه بين 'الأفعال الظاهرة التى قد يأتىها أى فتى' (١/٢/٨٤ - ٨٥) وبين الحزن الكامن فى قلبه ، فالأفعال الظاهرة هى 'الملابس' اللازمة للدور ('ما الظاهر إلا ما يلبسه الحزن ليعلن عن نفسه' - ١/٢/٨٦) حتى النهاية حين يشير إلى الحاضرين الذين يشهدون مقتله بالسُّمِّ قائلاً :

وَأَنْتُمْ يَا مَنْ كَسَاهُمْ الشُّحُوبُ ..

كأنكم ممثلون صامتون .. نظارة إراء ما يجرى على المسرح !

(٣٤١ - ٣٤٠ / ٢ / ٥)

مروراً بتشبيهاته الكثيرة بالمسرح والتمثيل ، مثل وصفه جمهور النقاد الضالين ، بأنهم فى كثرة رواد مسرحية ما (ملء مسرح كامل) (٣/٢/٢٦) وإشارته إلى أن عقله بدأ العمل أو التمثيل (act) دون مقدمة (Prologue) أى استهلال يمهّد للمسرحية ، عندما دبر قتل روزنكرانتس وجيلدنسترن :

حَتَّى مِنْ قَبْلِ التَّمْهِيدِ لِدَوْرِ يَلْعَبُهُ ذَهْنِي فِي ذَاكَ الْمَسْرَحِ

بَدَأَ الذَّهْنُ يُمَثِّلُ فَوْرًا !

(٣١ - ٣٠ / ٢ / ٥)

أقول إن هذا الوعى بالتمثيل مستمر منذ الفصل الأول ، منذ أن قرر أن يمثل دور المجنون ! وهو يذكرنا فى كل لحظة بأن ما يشهده قد لا يمثل الواقع ، فهو يتساءل ، ويتشكك ، ويقول ، حتى حين يختار ما يصور فى ظنه كلام المجنون ، صوراً من حياة المسرح ، ولا غرو فهو يحفظ قطعة شعرية طويلة يبدأ بها تشجيعه للممثل على 'تقمص' الدور ، ولابد أنه سمعها (أو شارك فى تمثيلها ؟) فى جامعة ويتنبرج ، ويسأل



بولونيوس إن كان من هواة المسرح ، وعندما يعلم أنه قام يوماً ما بدور يوليوس قيصر ، يعلق هاملت تعليقاً ساخراً يومئ ضمناً ودون قصد إلى ما سيحدث فى المسرحية حين يقتله هاملت بطعنة غادرة ! وهو يقول للممثل الأول 'يا صديقى القديم !' (٥٣١/٢/٢) ويتحدث معهم حديث الملمّ بحياة المسرح ('فى المدينة') ويستمع إلى أنباء التنافس بين الفرق المسرحية بأذن المهتم الشغوف !

ومسرحية هاملت فى بنائها نفسه تعتمد على تمثيل الأدوار منذ الفصل الأول ، فإن بولونيوس يأمر خادمه أن يمثل دوراً محدداً فى باريس حتى يأتيه بأنباء ابنه ، ويحضر ابنته إلى تمثيل دور محدد (دور من تقرأ كتاب الصلوات العامة مثلاً) حتى تكتشف سرّ 'جنون' هاملت ، وحين يسألها هاملت بأسلوبه المتلوى ساخراً ومكذباً :

"ها ها ! هل أنت صادقة ؟"

(١٠٣/١/٣)

مستخدماً التورية فى كلمة 'صادقة' بحيث تعنى أيضاً 'شريفة' (honest) فإنه يتيح لنا ولأوفيليا أن نتساءل عما يعنى ، وسرعان ما يحول هاملت المعنى الظاهر إلى المعنى 'الموارى' عنه ، تحت قناع دور الخبل الذى يمثله ، فيتحدث عن الجمال والشرف ، وقد كان تساؤله عن صدقها (خصوصاً حين يسألها 'أين أبوك !' وتجيبه كذباً إنه فى البيت ، وما يتلو ذلك من سخرية مريرة منه والهجوم اللاذع على النساء جميعاً !) دافعاً على ما قال به نقاد كثيرون من إن هاملت ربما كان يعلم سرّ الشُّرك الذى نصبه بولونيوس له ، وإن كان ذلك غير ظاهر فى النص ، أو على الأقل غير مصرّح به ، ولكن بناء المسرحية الذى يعتمد على التظاهر والتمثيل والمكائد الخفية قد يسمح بمثل هذه القراءة ، وهى القراءة التى تعتمد على افتراض الكثير من الأحداث الباطنة وراء الظاهر .

أما الدور المحدد المنوطُ بالمسرحية الصغرى فى هاملت فتشرحه آن بارتون قائلة "إن المسرح يصبح عند هاملت وسيلة لتفسير العالم الخئون الذى يستطيع فيه كلوديوس أن 'يتمادى فى البسمات .. وهو الوغد الآثم !' ، (١٠٨/٥/١) وحيث من المحتمل أن

يكون كل فرد فيه ، باستثناء هوراشيو ، ممثلاً يلعب دوراً محدداً“ (ص ٢٩) وتقول إنه من الطبيعي لهاملت ، و”هو الخبير الذواق ، فيما يبدو ، لتراجيديا الثار ، الذى يعرف خير المعرفة أعرافها وأنماط شخصياتها“ أن يحاكي ساخراً ألوان التطرف الجانحة الميلودرامية لهذا النوع الأدبى ، لكنه حين يجد أنه قد دفع دفعاً ”ضد إرادته ، إلى القيام بالثار فى الواقع الفعلى ، فإنه يلجأ إلى المسرح طلباً للعون ، وهو يذكر خبرته الأدبية بهذا النوع“ (ص ٢٩) . ونحن نستطيع إذا تأملنا نوع ’العون‘ الذى يتلقاه هاملت من المسرح ، أن ندرك أنه يَصُبُّ حقاً فى الحدث ، ولكنه يصب بأسلوب الصور الشعرية ، وهذا هو الذى يميز فى نظرى المسرح الشعرى عن المسرح الثرى الواقعى ، وهى الصور التى تؤكد ما يذكره هيارد (ص ٦٣) عن النسق الدرامى الكامن فى المشهد الأخير والذى يصفه بأنه ’هيكل رمزى‘ أو هيكل لحدث أو قصة رمزية ، قائلاً إنه يمثل الصراع بين الزيف والخداع من جانب ، والصدق والحق من جانب آخر ، وسوف أعود لما يقول فيما بعد ، بعد أن برز مدى تداخل الفن والحياة أو تناوبهما (كما تقول آن بارنيت ص ٣١) فى الصور الشعرية فى القطعة التى يلقيها الممثل الأول استكمالاً لما أنشده هاملت :

... وهنا انهارت قلعةُ اليومِ

فيما يُشبهُ فُقْدَانَ الوَعْيِ وقمتها تأكلها النيرانُ

وكَمَا لو كانتْ قد شَعَرَتْ بالضربةِ سَقَطَتْ مُحْدَثَةً صَخْبًا ذا رَهْبَةٍ

وبأصواتِ هادرةٍ مُرْعِبَةٍ أَسْرَتْ أَسْمَاعَ بِيروسَ

فَأَصْغَى بِلَ وَتَجَمَّدَ فى وَقْفَتِهِ !

يا عَجَبًا ! هذا السيفُ المرفوعُ يُمْنَاهُ

لا يَهْوَى فوقَ الشَّعْرِ الأَشْيَبِ فى رَأْسِ الشَّيْخِ

بل يلتصقُ بِمَوْقِعِهِ فى الجَوِّ وَيَتَجَمَّدُ ! وَغَدَا بِيروسُ

شَبِيهَا بِالطَّاعِغَةِ الْمَرْسُومِ بِإِحْدَى اللَّوْحَاتِ  
إِذْ ذُهِلَ عَنِ الْقَصْدِ وَأَمْرٍ الْحَرْبِ فَلَمْ يَفْعَلْ شَيْئًا !

(٤٧٩ - ٤٧٠ / ٢ / ٢)

ولقد أفاض النقاد (ودون استثناء) فى دلالة صورة 'تجمد' سيف بيروس فى يده ، ولكنهم يغفلون دلالة بقية الصورة ، وهى السابقة على هذه 'اللوحة' والتالية لها ، فالآيات الأولى التى يلقىها هاملت ترسم ذلك المنتقم فى صورة الشيطان ، فهو 'يَتَحَصَّنُ بِدُرُوعٍ حَالِكَةٍ فى حُلْكَةِ سُودِ نَوَايَاهُ وَدَيَّجُورِ اللَّيْلِ' (٤٨ / ٢ / ٢ - ٤٩) وهو الذى سفك دماء الآباء والأمهات والبنات والبنين (٤٥٣) وهو باختصار 'ابن جهنم' (٤٦٠) ! ومن ثم تأتى هذه القطعة التى ذُهِلَ فيها 'الطاغية' عن القتل (أخذًا بثأر أبيه) مؤقتًا - وهو ما يراه النقاد جوهر الصورة الرمزية - ثم لم يلبث أن أهوى بسيفه 'فوق غريمه' :

... فى ضَرَبَاتٍ بَزَّتْ فى قَسَوَتِهَا  
ضَرَبَاتِ عَمَالِيقِ السَّيْكَلُوبِسْ ، وَمَطَارِفُهُمْ تَهْوَى فَوْقَ السَّنْدَانِ  
لَتَصْنَعَ بَعْضَ دُرُوعِ إِلَهِ الْحَرْبِ الصِّلْدَةِ أَبَدًا !

(٤٨٧ - ٤٨٥)

هذه هى الصورة الكامنة فى أعماق هاملت ، وهى الصورة التى يتمنى فى خياله تحقيقها ، لكنه ينفر منها ، كما سبق أن ذكرت بسبب إدراكه لبشاعة القتل ولو أخذًا بالثأر ! ولذلك يقول بعض النقاد المولعين بالتحليل النفسى إنه حين يقدم على القتل فعلاً ، فلا بد أن يفعل ذلك فى الظلام ، بمعنى ألا يرى أو يواجه وجه القتيل ، كما يفعل مع بولونيوس المختبئ خلف الستار ! ويقول آخرون إنه يفقد اتزانه آنذاك ، بمعنى أنه يصاب بلوثة مؤقتة تجعله يقدم على ما ياباه عقله الواعى ، فهذا العقل الواعى هو الذى يكبح جماح انطلاقه ، ويجعل تحقيق انتقامه مقصوراً على الخيال - فى الصور

الشعرية ، وفى التمثيل ! بل إن عقله اللاواعى الذى يختزن صورة المنتقم الطاغية (ابن جهنم) يأبى عليه التشبه بها (كما سبق أن ذكرت نقلاً عن هيبارد) .

## هـ - الكلمات والألفاظ :

ويرتبط الصراع بين الظاهر والباطن فى هاملت ، أو بين دور التمثيل والواقع الفعلى - كما ذكرت آنفاً - بالدور غير المسبوق الذى يوليه شيكسبير 'للقول' و'الإفصاح' ومعنى الكلمة ومعنى اللفظ فى بناء المسرحية ، وإن كان ذلك مألوفاً بدرجات متفاوتة فى الدراما بصفة عامة ، فمنذ الفصل الأول ، كما بينت ، وبدور الصراع قد بدأت تنبت وتُذَرُّ بحصاد 'وخيم' ، نسمع هاملت فى ختام المونولوج الأول ينعى عجزه عن الإفصاح (ويا قُوَادِيْ أَنْفَطِرْ ! إِذْ لَا مَنَاصَ مِنْ كِتْمَانِ أَمْرِى ! - ١٥٩/٢/١) حتى بولونيوس الثثار ينصح ابنه نصيحة لا يعمل الأب بها ('لا تُفْصِحْ بِلِسَانِكَ عَنْ أَفْكَارِكَ' ٥٩/٣/١) بعد أن شهدنا هذا الابن وهو ينصح أوفيليا أخته بالأناقة 'تسمع' أقوال' هاملت ، وما 'يزعمه' فيها (حسبما يقول) من حب صادق لها ، لأن هاملت ، فى رأى لايرتيس يعجز عن أن يثبت صدق 'ما يزعمه بالأفعال' (٢٥/٣/١) - وأوفيليا تطلب منه ألا يكون كالغافلين الذين لا يعملون بما يقولونه (٥١/٣/١) ! وفى المونولوج التالى ، نجد أن هاملت يلوم نفسه على عدم النهوض بعبء القضية ذاتها نفسه لأنه 'لا يقدر أن يُفْصِحْ !' (٥٦٢/٢/٢) إنه لا يقول لا أقدر أن 'أفعل' بل أن 'أفصح' ! وكلوديوس - فى لحظة صدق مع نفسه - يرى أن العبء الحقيقى الذى يحمله يتمثل فى التناقض بين ما فعله وما يقوله ، مشيراً إلى قُبْح ما فعل 'إِنْ قَارَنْتُهُ بِالْفَاطِي الْمَزِينَةِ - ما أثْقَلَ الْعِبَاءَ الَّذِي أَحْمَلُهُ !' (٥٣/١/٣ - ٥٥) ولكننا - ومنذ الفصل الأول ، كما أُصِرَّ ، نلمح ولع هاملت ، غير المسبوق فى مسرح شيكسبير ، بالتلاعب بالألفاظ ، كأنما يرى فى اللُغَةِ - فى الكلام المنطوق (أو ما أسميه الألفاظ) نوعاً من الفعل ، وكأنما كان تغيير الواقع يمكن أن يتوصل باللغة ولا أقول أن يتحقق باللغة !

هذا يفسر فى نظرى إلحاح هاملت على الكلام فى كل مشهد يظهر فيه ، على طول



المسرحية وعرضها ، وعندما بدأت الترجمة كنت أنتوى أن أقصر الترجمة المنظومة على أقوال هاملت ، فبدأت بالمونولوجات السبعة ، وانتقلت إلى أحاديثه المطولة فالقصيرة ، قبل ترجمة الحوار ، فراعنى عدد الصفحات التى سودَّتْها ! وإذا كان نقاد السلف قد أكدوا ميل الذهن المتأمل إلى عشق اللغة فاللغة تتوسل بالفكر ، فإن أحداً لم يفسر لنا ولع هاملت بالتلاعب بالألفاظ ، كأنما هى الواقع الذى يحاول أن يغيره ! إنه يبرز لنا سخافة 'أوزريك' بمحاكاة ساخرة للغة التى يستخدمها ، ويتذرع بقناع الجنون كى يفصح عما يريد به بألفاظ غامضة تحتمل التأويل والتخريج ، بل إنه ليعتمد على التلاعب باللغة فى التعامل مع من يحتقره ومن يحبه ، مع بولونيوس ، ومع أوفيليا ! ونحن ندهش كيف استطاع هاملت وبسرعة أن يتحول من العاصفة النفسية التى اجتاحتها عندما استمع إلى ما 'صرّح به' به شبح والده ، إلى هدوء يسمح له بالتفكّك مع صديقه هوراشيو والحارس مارسيلوس :

مارسيلوس : هيا هيا ! عُدْ يا مَوْلَايَ !

هاملت : هيا هيا ! عُدْ يا وَلَدِي ! عُدْ يا صَقْرَ الصَّيْدِ إِلَى الأَيْدِي ! ...

مارسيلوس : ما حالك يا مولاى الأشرف ؟

هوراشيو : ما أنباؤك يا مولاى ؟

هاملت : رائعة حقاً !

هوراشيو : أفصح عنها يا مولاى الأكرم

هاملت : لا ! سوف تضيعان السر !

هوراشيو : والله محال أن أفشى السر !

مارسيلوس : ولا أنا .. مولاى !

هاملت : ماذا تقولان إذن ..

إن رصد تطور استعمال هاملت لِلُّغة ، خصوصاً تلاعبه بالألفاظ ، سوف يرسم لنا خطاً متعرجاً صاعداً ، أى خطأ يتراوح بين الجذ والهزل لكنه يزداد اقتراباً من الذروة ، ولا يصل إليها إلا فى مشهد حفار القبور ، فهذا الحفار ينجح فيما عجز عنه الجميع - لا فى هزيمة هاملت فى التلاعب اللفظى فحسب ، كما تقول آن بارنت ، بل فى مواجهته بحقيقة لا تحمل التأويل أو التفكه ، أى الموت الذى شغله وشغل مكاناً بارزاً فى المسرحية على امتدادها ! لقد فشلت اللغة فى فم هاملت حتى الآن ، ولم تُمكنه من تحقيق الغاية التى قال إنه يسعى لتحقيقها ، ولكنه لا يعى هذا الفشل أو الخذلان إلا الآن ! إنه يواجه النهاية التى تأملها فى أكثر من مونولوج ، وهو يواجهها فى أصعب موقف يمكن أن يواجهه إنسان ! ومن الطبيعى إذن أن نرى صورة لاستخدام اللغة فى الفصل الخامس تختلف عن كل ما سبقه ، فلقد خرج الباطن من مكمنه ولم يعد ثم مهرباً منه ! بل لعلنا نقول إن شدة التوتر فى الفصل الخامس ترجع إلى تغير وظيفة اللغة ، حين التقى الباطن بالظاهر ، أو لم يعد أمام هاملت مجال لمحاولة الاعتماد على اللغة باعتبارها البديل عن الواقع الذى فر منه طويلاً ! إن خط بناء اللغة يفصح عن خطأ بنائى أساسى لا سبيل إلى التغاضى عنه فى المسرحية الشعرية !

## ٧ - الاتجاهات النقدية

على نحو ما ألمحت فى 'التوطئة' لهذه المقدمة ، أنتوى تقديم صورة موجزة لاتجاهات النقاد فى تناول هذه المسرحية على امتداد القرون الأربعة الماضية ، وأنا أعتد فى القسم الأول (أى المختص بالنقد المكتوب حتى أواخر القرن التاسع عشر) على الدراسات النقدية المرفقة بطبعة هاملت التى أصدرها فيرنيس أولاً فى عام ١٨٧٧ ، ونفدت ثم أعيد طبعها عام ١٩٦٣ فى مجلدين ضخمين :

*Hamlet*, ed. Horace Howard Furness, 2 vols., 1877;

reprinted 1963 (A New Variorum Edition of Shakespeare)

وأعتمد فى القسم الأخير على الدراسة التى كتبها روبرت هابجود (Robert Hapgood) فى ذيل مقدمة فيليب إدواردز لطبعة 'نيوكيمبريدج شيكسبير' للمسرحية عام ٢٠٠٣ ، استكمالاً للنظرة النقدية المعروضة . وعلى هذا سوف يكون العرض بالغ الإيجاز ، لأننى لم أدرج كل ما خرجت به من قراءاتى الخاصة فى نقد شيكسبير ، بل أكتفيتُ منها بأقل القليل خصوصاً ما يتعلق منها بالكتب المألوفة لدى جيلنا ، وإلا لطالت المقدمة عن المساحة المحددة لها فى هذا الكتاب ، فما هى إلا مقدمة على أية حال .

#### ١- البدايات:

لم يكن النقد الأدبى الإنجليزى ، كما نعرفه اليوم ، قد ولد فى عصر شيكسبير ، ولا فى الشطر الأعظم من القرن السابع عشر ، ولذلك فنحن نشير إلى درايدن (ت - ١٧٠٠) بأنه 'أبو النقد الإنجليزى' (انظر مقدمة مجدى وهبة لكتاب درايدن والشعر المسرحى - مجدى وهبة ومحمد عنانى ١٩٦٣ ط ١ ، ١٩٨٢ ط ٢ ، ١٩٩٤ ط ٣) ولكن شعبية المسرحية فى ذلك القرن وترجمتها إلى اللغات الأوروبية وشيوع تقديمها على المسارح ، كل هذا يشهد بمدى احتفال الجمهور ، على اختلاف الأذواق والمشارب ، بالمسرحية . ونحن لا نجد عند درايدن إلا إشارات عامة إلى شيكسبير ، دون الحديث بصفة خاصة عن هاملت . ولا يبدأ 'الموقف النقدى' فى التبلور إلا فى القرن الثامن عشر ، عندما قام پوپ (Pope) شاعر الكلاسيكية الجديدة (١٦٨٨ - ١٧٤٤) بإصدار طبعته 'المصححة' (corrected) لأعمال شيكسبير عام ١٧٢٣ ، وأصدر منها هاملت عام ١٧٢٥ ، وفيها من 'التصحیحات' الكثير ، وهى تمثل تبديلات فى قراءة النص من وجهة نظر الكلاسيكية الجديدة ، رفضها معظم محققى النص المحدثين ، وأدرجتُ بعضها فى الحواشى ، وأشرت إشارات عابرة إلى البعض الآخر . وأهمية هذه 'التصحیحات' تكمن فى دلالتها على 'التحفظ' الذى اتسم به استقبال القرن الثامن عشر بصفة عامة لأعمال شيكسبير ، وأهم من يمثله بطبيعة الحال هو الدكتور صمويل جونسون .

ففى عام ١٧٦٥ أصدر جونسون طبعته لأعمال شيكسبير وبها المزيد من 'التصحیحات' التى أشرت إلى بعضها فى الحواشى ، والكثير من التعليقات (notes) وبها نرى كيف كانت روح ذلك العصر مجافية للمسرحية ، فإن جونسون يعترض على قسوة هاملت فى معاملته لأوفيليا ، وعلى المونولوج الذى يلقيه أثناء صلاة الملك كلوديوس ، فكيف يرجو للملك أن يذهب إلى النار ، قائلاً 'إنه أبشع من أن يُقرأ أو يُلفظ به' . ويقول إن القارئ من حقه أن يتوقع عقاب المذنب (فيما يسمى بالعدالة الشعرية أو بعبارة جونسون poetical justice) ولكن هذا التوقع لا يتحقق بسبب موت أوفيليا ، وموت هاملت ثمناً لموت الملك. ويضيف أن هاملت 'وسيلة' النار لا 'فاعله' ، ومن ثم ينعى عليه التقاعس والفشل ، وهو يعزو الضعف إلى المؤلف مثلما يعزوه إلى الأمير ، قائلاً 'لقد ترك الشبح أصقاع الموتى فلم يتحقق غرضه' (فيرنيس ، المجلد الثانى ، ص ١٤٥ - ١٤٦) . ويشارك ناقد آخر يدعى جورج ستيفنز (George Steevens) فى دراسة له نشرها عام ١٧٧٨ ما قاله الدكتور جونسون ، قائلاً إن من واجبه الإشارة إلى الموقف 'اللا أخلاقي' (immoral) فى شخصية هاملت ، 'حيث إن الناس يعتبرونه بطلاً جديرًا بالتعاطف' . (المرجع نفسه ، ص ١٤٧) .

### ب - النقد الرومانسى:

ولكن بوادى التغير فى الموقف تلوح قبل أن يطوى القرن صفحته ، كأنما تبشيراً بيزوغ الرومانسية الأوروبية ، إذ يقول هنرى ماكنزى (Henry Mackenzie) فى عام ١٧٨٠ إن هاملت يتمتع بحساسية مرهفة وخلق سام ، ولكنه وضع فى موقف يجعل أرق خصاله وأنبى شمائله نفسها سبباً فى تفاقم أحزانه واضطراب سلوكه وحيرته . ويتتبع إلى القول بأن هاملت ، وإن لم يكن كاملاً ، يثير فىنا التعاطف والشفقة ، ومنهما 'ينشأ ذلك السحر الذى لا يوصف' ، وهو الذى اجتذب كل قارئ وكل مشاهد إليه' (المرجع نفسه ص ١٤٨) . وهذا هو جوهر ما قاله جوته (Goethe) ، شاعر الألمانية الأكبر ، فى هذا الصدد ، وهو لا يهمنى إلا لأنه من بشائر الرومانسية الوليدة ،

إذ كتب دراسته عام ١٧٩٥ - ١٧٩٦ ، وترجمت إلى الانجليزية عام ١٨١٢ ، وقد كان حرياً بى أن أمر بما قال مرّ الكرام لولا أن الكاتبة ريكا وست (Rebecca West) قد أساءت تقديمه إلى قراء الانجليزية فى كتابها القصر والقلعة (*The Court and the Castle*) الصادر عام ١٩٥٨ (فى الصفحتين ٦٤ / ٦٥) إذ تصورت أن جيته يقول إن هاملت قد أخطأ حين أحجم ، وتصورت أن جيته يصف هاملت بأنه من دعاة البيلاجية (Pelagianism) وهو مذهب إنكار الخطيئة الأولى ومن ثم إنكار الحاجة إلى الغفران ، والواقع أن جيته يقول بعكس ذلك (وفق الترجمة الواردة فى فيرنيس) إذ يبدأ بالإشارة إلى ما 'يزعمه' الشعراء والمؤرخون من أن مجد الإنسان يكمن فى منجزات يده ، ثم يقول "ولكن هاملت تُعلّمنا غير ذلك فالأقدار تفعل ما تشاء ، وتطيح بالأخيار والأشوار معاً، وما عجز هاملت إلا صورة متطرفة للعجز الذى يتسم به البشر جميعاً". (المرجع نفسه ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤) .

أما كولريدج (Coleridge) فيفسر 'عجز' هاملت فى كتابه 'النقد الشيكسبيرى' ، (طبعة ١٩٦٠) تفسيراً مختلفاً ، إذ ينكر أن هاملت عجز عن تحمل عبء أكبر مما يتحمله من هو فى طبعه وفى موقفه ، ولكنه يعجز لأنه رجل غير قادر على القيام بأى فعل . وينتهى إلى أن يقول "إن شيكسبير أراد توصيل الحقيقة إلينا ، وهى أن الفعل (action) هو الغاية الأولى للوجود". وهو يقول بما درج عليه الكثيرون من بعده ، ألا وهو أن عالم الفكر مناقض لعالم الفعل ، ثم يهمس همسة تربطه برومانسى آخر (وهو هازليت) حين يعترف قائلاً "إن بى مسحة هاملتية أنا نفسى" ، والرابطة المقصودة هى الإحالة إلى الذات ، وهى عادة شائعة (وإن كان إدواردز ينكر شيوعها) ونحن نذكر قول هازليت الشهير (عام ١٨١٧) إن مونولوجات وأقوال هاملت "حقيقية مثل أفكارنا . . . فإننا نحن هاملت" (المرجع نفسه ، ص ١٥٥) .

ولقد ذكرت الرومانسية الأوروبية ، لا الانجليزية ، عمداً ، فإن مكانة جوته كانت لها أكبر الأثر فى إشاعة الإقبال على هاملت وتحليلها ، أضف إلى ذلك ما قاله أ. ف. شليجيل (A. W. Schlegel) فى محاضراته عن الفن الدرامى والأدب عام



١٨٠٨ من أن هاملت "مأساة الفكر" ، أو بالألمانية (*Gedankentrauerspiel*) (المرجع نفسه ص ٢٧٩ - ٢٨٠) وفي مقابل ذلك نجد هيرمان أولريكي (Herman Ulrici) يركز على جانب لم يلق اهتماماً من النقاد ، وهو مدى 'أخلاقية' أو 'مشروعية' الثأر (عام ١٨٣٩) ، وسبب التجاهل هو نبذ برادلى فى مطلع القرن العشرين لقضية الأخلاق برمتها باعتبارها 'لا صلة لها بالدراما' . ولكن أولريكي ، قد أثر فى فكر القسارة الأوروبية فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، مما اقتضى ذكره فى هذا السياق ، وللقارئ أن يرجع إلى مناقشة علاقة الثأر بالمسيحية فيما سبق من المقدمة .

### ج - نيتشه وهاملت:

وإذا كنت أركز على النقد الانجليزى ، فإننى لا أرى مناصاً من التوقف عند نيتشه (Nietzsche) ، الفيلسوف الألمانى الأشهر ، بسبب تأثيره البالغ ونقضه لكولريديج . يقول نيتشه فى كتابه مولد التراجيديا (١٨٧٢) إن هاملت يميل إلى الحديب بصورة سطحية أكثر من ميله إلى الفعل ، وتتضمن المسرحية أحداثاً تجرى على مستوى أعمق كثيراً مما يمكن للكلمات أن تعبر عنه التعبير الملائم . والحال فى هاملت كالحال فى المأساة اليونانية ، ألا وهو "أن الأسطورة لا تجد مطلقاً المعادل الموضوعى المناسب للكلمة المنطوقة" (وهذه العبارة من ترجمة الكتاب الصادرة عام ١٩٥٦ ، بقلم ف. جولفنج ، (F. Golfing) ، ص ١٠٣ وأما العبارة التى ترجمها جولفنج بالمعادل الموضوعى فهى 'objectivation' (فى رأى إدواردز) وعلى هذا المستوى ، وهو أعمق من مستوى الألفاظ ، يرى نيتشه أن هاملت نموذج للإنسان الديونيسى (Dionysiac) أى الحسى الطليق ، الذى تمكن من النفاذ إلى الحقيقة عبر الأوهام التى نحيا بها ونتغذى عليها ، فإذا أرغم على العودة إلى 'واقع الحياة اليومية' فسوف يكرهه ويحتقره . ويقول نيتشه (وهذه ترجمة عن الترجمة الإنجليزية ، القسم ٧ ، ص ٥١) :

"قد يقال إن الإنسان الديونيسى يشبه هاملت : كلاهما نظر فى حقيقة طبيعة الأشياء ، وكلاهما اكتسب الفهم فأصبحا يبغضان الفعل . وهما

يتبين أن أى فعل يفعلانه لن يستطيع أن يغير شيئاً من الطبيعة الدائمة للأشياء ، وهما يسخران من أى قول يقضى عليهما بأن يعيدا ربط ما انفصم من عرى الزمان ، بل يعتبران أن مثل هذا القول يحط من شأن الإنسان . إن الفهم يقتل الفعل ، لأننا نحتاج إلى لثام الوهم حتى نتخذ أى فعل من الأفعال . وذلك مذهب هاملت ، وهو ما لا ينبغي أن نخلط بينه وبين مذهب 'الضارب فى دنيا الأحلام' الذى يستغرق فى التفكير استغراقاً أكثر مما ينبغي ، فكأنما تكاثرت عليه الإمكانات المتاحة ، فجعلته يحجم دوماً عن الفعل“ .

وهذه العبارة الأخيرة تناقض ما قاله كولريديج عن التأمل ، فالذى يحول دون الفعل ، فى رأى نيتشه ، ليس التأمل بل الفهم : وما الفهم عنده إلا ”إدراك الحقيقة وما يكمن فيها من رعب“ . ويقول نيتشه (فى الصفحة التالية) ”ما إن يدرك الإنسان الحقيقة حتى يعى ما ينطق به الواقع فى كل مكان من الطابع العبثى الرهيب للوجود ، ويفهم رمزية مصير أوفيليا وحكمة عفريت الغاب سيلينوس (Silenus) فيصاب بالغثيان“ . والمعروف أن سيلينوس هو الذى تبنى ديونيسيوس وتولى تعليمه ، وكان قائد فريق الجداء (الساتوريين) وقد كان يردد أنه من الأفضل للإنسان ألا يولد على الإطلاق ، فإذا تعذر ذلك ، فالأفضل له أن يموت بأسرع ما يمكن . والطريف أن إدواردز يقيم تحليله لمونولوج الكينونة فى طبعة نيوكيمبريدج على ما قاله نيتشه هنا !

وفى طريق عودتنا إلى بريطانيا نمرّ على فرنسا لنسمع ما يقوله الشاعر مالارميه (Mallarmé) والقرن التاسع عشر يلفظ أنفاسه ، إذ رأى فيه بعين الشاعر أولاً ”شخصاً يمكن - لكنه لا يستطيع - أن يتحقق“ (عام ١٨٨٦) :

(*le seigneur latent qui ne peut devenir*)

ومضيقاً أن العجز عن التحقيق هو مادة الدراما ، فالدراما فى نظر مالارميه تشغل

نفسها فى المقام الأول بالصراع بين أحلام الإنسان ومصائب الحياة ، ومؤكداً عزلة هاملت ، ثم عاد إلى المسرحية من جديد فى عام ١٨٩٦ ليقول إن هاملت لا يقرأ إلا كتاب ذاته فى تلك العزلة (*Il se promène ... lisant au livre de lui - meme*) لكنه يحرم الآخرين من الاطلاع على ذلك الكتاب ، كما إنه قاتل ، فهو يقتل دون اهتمام ، وحتى إذا لم يقم بالقتل بيده ، فالناس يموتون ! ”فالوجود الأسود لهذا الشكاك يتسبب فى هذا السم“ .

*(Il tue indifféremment ou, du moins, on meurt. La noire presence du douteur cause ce poison, que tous les personnages trépassent : sans même qui lui prenne toujours la peine de les percer, dans la tapisserie.)*

#### د - برادلى :

ولن نعلق كثيراً على رأى مالارميه ، إذ ما لبث برادلى أن أصدر كتابه الأشهر التراجييديا الشيكسبيرية عام ١٩٠٤ ، فاستعرض فيه (فى دراسته عن هاملت) كل ما سبقه ، ومعرباً عن الرأى الذى كان سائداً حتى تلك الآونة ، وإن كان استعراض برادلى نفسه يدل على أنه قد بدأ يفقد ثباته و”سيادته“ ا ورأى برادلى معروف وإن كان من المفيد إيجازه فى كلمات معدودة : هاملت أمير شاب يتسم بنبل الطبع وكرم النفس ، لا يستطيع لأسباب يجهلها تنفيذ الأمر ”السمائى“ بعقاب القاتل . والسبب لا يرجع إلى الضمير ، ولا إلى ”لاأخلاقية“ الثأر ، ولا إلى ضعف طبيعته أو عادة التأمل المهلكة ، ولكنه يرجع إلى أن طبيعته الحقيقية حجبها ستار كثيف من الكآبة أو الاكتئاب النابع من وفاة والده وسرعة زواج والدته المترملة . وهذا إذن فى رأيه هو الذى يحول دون تحقيق غرضه ويجعله ينشد المعاذير والذرائع للتسويق والإرجاء والتأخر والتلكؤ !

وأهم ما يلفت النظر فى كتاب برادلى هو أنه رغم استبعاده للعنصر الدينى من المأساوات الشيكسبيرية بل ومن المسرح الإليزابيثى بصفة عامة ، قائلاً إنها تكاد تكون علمانية خالصة (ص ٢٥) فإنه يستثنى هاملت مستدرجاً :

”إذا كنا لا نستطيع بالتأكيد أن نصف هاملت بأنها ’دrama دينية‘ بالمعنى الخاص لهذا التعبير ، فإنها تتميز ، مع ذلك ، بزيادة ارتكانها إلى الأفكار الدينية الشائعة بين الناس والتعبير عنها ، وزيادة ذلك الإحساس المؤكد ، وإن كان يتميز بالطابع الإبداعى دائماً ، بوجود قوة عليا مشغولة بما يصيب الإنسان من شر وخير ، عن أى مأساة أخرى كتبها شيكسبير.

(ص ١٧٤)

ويضيف إن وجود هذا الإحساس بالعناية الإلهية فى المسرحية هو الذى يبرر قوله بأن ”الفشل الظاهر فى حياة هاملت لا يمثل الحقيقة القصوى عن تلك الشخصية“ ، فما الشبح إلا نذير أو رمز يذكر بالعلاقة القائمة بين دنيا الخبرة البشرية المحدودة ، وبين الحياة الباقية الشاسعة التى لا تمثل حياة الإنسان إلا مظهرًا محدودًا لها . فالشبح لا ”يثير الخيال“ لا لأنه شبح ملك مقتول يطلب تحقيق أغراضه الخاصة فقط بل باعتباره ”رسولاً للعدالة الربانية“ .

فإذا دخلنا القرن العشرين وجدنا بداية ازدهار أقسام اللغة الانجليزية فى الجامعات (فى البلدان الناطقة باللغة الانجليزية) وهو الاتجاه الذى بدأ ولو على استحياء فى أواخر القرن التاسع عشر ، ووجدنا الأساتذة قد شغلوا أنفسهم بقضايا التحقيق والنشر (وهو ما نسميه التحرير الآن) وبدأ أساتذة اللغة الانجليزية (قبل تخصيص فرع الأدب الانجليزى عام ١٩٢٤ للدراسة الجامعية) فى إعداد طبعات محققة لنصوص شيكسبير ، والتمهيد لها بمقدمات ’نقدية‘ ، مثل إدوارد داودن (Dowden) الذى تولى تحرير الطبعة القديمة للمسرحية فى سلسلة آردن المعتمدة عام ١٨٩٩ ، والذى كان مثل برادلى أستاذًا جامعيًا للغة الانجليزية ، وهكذا أصبح الاستقرار على نص معتمد للمسرحية من المشاغل

الأولى ، وتاريخ كتابة النص ، ومصادره ، والتقاليد المسرحية فى عصر شيكسبير ، وأحوال الأداء المسرحى واستجابة الجمهور ، والأفكار الشائعة آنذاك عن مرض الاكتئاب السوداوى ، وزواج المحارم ، والملكية الانتخابية ، والمطهر ، بل وضبط ترقين النص (الفواصل والنقاط ... إلخ) .

### هـ - القرن العشرون :

والواقع هو أن صورة مسرحية هاملت ، من الناحية النقدية الصرفة ، لم تتأثر بهذه الجهود العلمية التى لا غنى عنها ولا شك للنقد ، بقدر ما تأثرت بأفكار العلماء حتى من غير الأدباء (مثل فرويد) والشعراء مثل إليوت وميسفيلد (Masefield) . فإن الحاشية التى أدرجها عالم التحليل النفسى الأشهر سيجموند فرويد (Freud) فى إحدى صفحات كتابه 'تفسير الأحلام' عام ١٩٠٠ جعلت إرنست جونز يكتب ما كتب وما أشرنا إليه سلفاً عن هاملت وعقدة أوديب ، ويقول فيليب إدواردز إن تفسيرات جونز القائمة على التحليل النفسى كانت من وراء المقال الرفيع و'الغريب' الذى نشره ت.س. إليوت عام ١٩١٩ والذى قال فيه إن المسرحية فاشلة فنيًا لأن شيكسبير لم يستطع تحويل المادة الخصبة والهائلة الموروثة من المسرحية السقديمة والمصادر الأخرى إلى وسيلة أو إلى 'معادل موضوعى' قادر على نقل القضايا والمشاعر التى تسعى للتعبير عنها. ولا يملك شيكسبير أن يفعل شيئًا بالحبكة حتى يعبر به عن هاملت فإن مشاعر هاملت "أكبر من الحقائق التى تظهر لنا" فى النص . ويكمن فشل شيكسبير فى محاولة تحويل مسرحية ثار بين أب وابنه إلى مسرحية عن الأم وابنها تدور حول - شىء آخر . وينتهى إلى القول بأن سبب عجزه عن ضبط صورتها الفنية يرجع إلى شواغل المؤلف الخاصة ، فإن هاملت ، مثل السونيتات ، غاصة بالمادة التى لم يستطع الكاتب إخراجها إلى النور ، أو تأملها أو تحويلها إلى فن . (مقالات مختارة ، ١٩٣٢ ، ص ١٤١ - ١٤٦) .

أما ميسفيلد فقد كتب مقدمة للمسرحية عام ١٩١١ يقول فيها إن هاملت يمثل حكمة



إنسانية من نوع بالغ الخصوص تتجاذبها قوتان متعارضتان تحاولان استكمال ذواتهما ، أما الأولى فهو يعتبرها قوة الاستيلاء على المملكة من طريق القتل ، والثانية صرخة فى طلب الثأر ! ويرى أن هاملت يرى أن هذه القوة الثانية لا تقل عن الأولى 'بشاعة' ، ويحاول فى أعماقه تطويعها أو تبريرها حتى لا تلوثه ، ولكنه فى غمار ذلك يذهب ضحية الشد والجذب . وقد طبعت هذه المقدمة فى طبعة دون تاريخ ، وإن كان من المعروف أنها كتبت فى عام ١٩١١ .

وإذا كان موقف ميسفيلد يذكرنا بموقف 'أولريكى' الذى قال ، كما ذكرنا ، إن هاملت لم يكن يستطيع أن ينهض بالثأر إلا إذا حوِّله إلى ما يتفق وقانونه الأخلاقى والدينى ، فهو يشير بمولد ما يسمى 'بنظرية التلوث' (contamination theory) التى شاعت فى منتصف القرن . فبعد النشاط الأكاديمى الرائع الذى يشهده القارئ فى إشارتى فى الحواشى إلى طبعة جون دوڤر ويلسون لأعمال شيكسبير (هاملت عام ١٩٣٤) فى سلسلة نيوكيمبريدج ، وقد حصلت على طبعة تالية لها (عام ١٩٦٨) كانت خير عون لى ، مثل كتابه الرائع مخطوط مسرحية هاملت لشيكسبير الصادر فى نفس العام ، (طبعة تالية ١٩٥٣) وفى إشارتى إلى طبعة كيتريدج عام ١٩٣٩ (طبعة تالية ١٩٥٧) - أقول بعد هذا النشاط الأكاديمى بدأ النقاد يركزون على أهم القضايا النقدية ، وتبرز من بينها 'نظرية التلوث' .

وتقول هذه النظرية بإيجاز إن حيرة هاملت ترجع إلى مشكلة الترجمة أو التحويل ، أى العثور على طريقة يحول بها ما أمره الشبح به إلى فعل دون أن يتلوث بالفساد الذى يضرب أطنابه فى الدغرك أو أن يصبح مثل القاتل الذى طُلب منه أن يعاقبه . ونحن نطالع صوراً متقاربة لهذه النظرية فى الدراسة التى كتبها ماينارد ماك (Maynard Mack) بعنوان "عالم هاملت" سنة ١٩٥٢ (ونشرت بعد ذلك فى ذيل الطبعة الأمريكية للمسرحية - طبعة سيجنت - عام ١٩٦٣ ص ٢٣٤ - ٢٥٦ - وهى الطبعة التى تضم فصولاً من كتب أخرى عن هاملت) ومثل كتاب هـ. ف. د. كيتو (H. F. D. Kitto) الشكل والمعنى فى الدراما (١٩٥٦) وكتاب هارى ليفين (Harry

(Levin) 'مسألة هاملت' (١٩٥٩) ومقال ج. ك. هنتر (G. K. Hunter) 'بطولة هاملت' (١٩٦٣) (ونشر فيما بعد في كتاب يضم دراسات نقدية عن هاملت من تحرير ج. ر. براون وب. هاريس (J. R. Brown & Harris) عام ١٩٦٣ (ص ٩٠ - ١٠٩) وكتاب نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) السّم واللعب والمبارزة (عام ١٩٦٧) وقد عاد إلى هذه النظرية كثيرون من المحدثين حتى كادت أن تصبح من المُسلّمات ، إذ نُجدها في مقدمة آن بارتون لطبعة نيو بنجوين ١٩٨٠ ومقدمة هيارد لطبعة أوكسفورد ١٩٨٧ وفي مقالات كثيرة مما نشر منذ ذلك الحين في الدوريات المتخصصة.

وقد سبق أن أشرت في مطلع المقدمة إلى هيمنة صور المرض والعفن والفساد على الصور الشعرية في المسرحية ، والمعروف أن مصدر هذه الإشارة هو كتاب سبيرجون (Spurgeon) الشهير الصور الشعرية عند شيكسبير ودلالاتها (١٩٢٦) (*Shakespeare's Imagery and what it tells us*) وهو الكتاب الرائد الذي تميّط الباحثة فيه اللثام عن الرؤية الخبيثة أو الباطنة في المسرحية لفساد 'دنيا هاملت' ولكنها تنسبها إلى مصدر داخل التكوين النفسى للبطل نفسه ، قائلة إنه مرض موروث أو 'فطري' أو علة فطر عليها ! ولم يأخذ أحد فيمن قرأت من النقاد بهذه النظرة الخاصة ، فمن ذا الذي يحب أن يظن المرض بهذا الفصيح الذي يأتي بالشعر سهلاً ميسراً كأنما ينهله من مصدر علوى ؟ ولكن أهمية كتاب سبيرجون ترجع إلى فكرة الصور الغلبة أو المهيمنة ، وقد التقط الخيط أستاذ ألماني هو كليمن (Clemen) في كتابه تطور الصور الشعرية عند شيكسبير (١٩٣٦) بالألمانية (ثم صدرت طبعته الانجليزية عام ١٩٥١) فرسم منهجاً جديداً في إقامة العلاقة بين الصورة الشعرية وبين الشخصية التي تنطق بها ، وعلى هذا المنوال سار ناقد ألماني لامع آخر هو شوكنج (L. L. Schücking) في كتابه معنى هاملت الذي صدر في لندن ١٩٣٧ ، وفيه يتناول بالتحليل الأسلوب الشعري في المسرحية تفصيلاً ، وقد أصبح الكتاب من الكتب المرجعية . وأهم ما في كتاب كليمن هو الربط بين شكل الصورة الشعرية والناطق بها ، ودلالة ذلك على دخائل الشخصية، إذ يبين أن هاملت يستخدم الاستعارة غالباً ، وكثيراً ما تكون مستقاة من وقائع ومظاهر

الحياة اليومية ، والمصادر العامة التى يحيط بها الجميع ، وأنها سريعة وتلقائية ، بعكس الملك كلوديوس الذى يميل إلى التشبيه ، والصنعة ، ومصادر تشبيهاته بعيدة عن الحياة اليومية ، وبناءها معقد ، مما يوحى بذهنٍ شغلٍ ببناء الصور والأفكار فى غمار تدبيره لتحقيق طموحاته (وقد راعت ذلك فى الترجمة العربية) .

## و - ويلسون نايت :

وقد يطول بى الاستغراق فى هذا العرض ولو اقتصرزت على أهم ما أثر فى تفكير جيلنا من كتب أساسية ، ومن ثم فسوف أقف عند أهم معلم من معالم الموقف النقدى من هاملت فى النصف الأول من القرن العشرين ألا وهو مقال جورج ويلسون نايت (George Wilson Knight) بعنوان "سفارة الموت" فى كتابه العجلة النارية الصادر عام ١٩٣٠ ، فعلى الرغم من قلة عدد من أعربوا عن قبولهم لما جاء بها ، وعلى الرغم من تراجع المؤلف بعض الشيء عن موقفه وتعديله إياه فى الطبعات اللاحقة (والطباعات الشائعة اليوم تحمل عنوان "سفارة الموت : مقال عن هاملت" ص ١٧ - ٤٦ فى طبعة ١٩٧٠) أقول رغم ذلك ، فقد أثر هذا المقال تأثيراً عجبياً فى موقف النقد والقراء من المسرحية على امتداد القرن العشرين (انظر كتاب جون بيلي Bayley بعنوان شيكسبير والتراجيديا (١٩٨١) حيث ترى تأثير ويلسون نايت واضحاً ، خصوصاً ص ١٧٩) .

ماذا يقول نايت ؟ إنه يرفض رؤية هاملت للقصر الملكى الدنمركى ، وهى الرؤية التى تصفه بالفساد و"المرض" ، قائلاً إن مجتمع الدنمرك يتمتع بالعافية والرضى ، وعلى رأسه الملك كلوديوس ، ذلك الإدارى الكفء العطوف ، الذى يتمتع بالرزانة التى تمنعه من السماح لذكرىات الماضى أن تعوق المسيرة إلى المستقبل . وعلى نقيضه يبرز هاملت داعياً إلى العدمية (nihilism) والموت ، فلقد سمّمه حزنه ، وتخطب مع الموتى ، فأمر بالآل ينسى الماضى مطلقاً . وهو ، كما يقول نايت حرفياً ، "نفس مريضة . . أمرت بأن تشفى الآخرين" لكنه فى الواقع سم يسرى فى عروق المجتمع "عنصر من الشر فى دولة الدنمرك" . ويؤكد نايت ، بصفة خاصة ، عزلة هاملت وتفرده "فهو لا إنسانى - أو

إنسان فائق .. مخلوق من عالم آخر“ . ومن ثم فلا يستطيع الطرفان التفاهم ، ولا شك أن كلوديوس قاتل والحق ، بطبيعة الحال ، فى صف هاملت ، ولكن نأيت يتساءل: تُرى أى الطرفين ”يجسد الخير الروحى ، وأيهما يجسد الشر ؟ إن مسألة النسبية الأخلاقية لهاملت وكلوديوس تنعكس فيها المشكلة القصوى فى هذه المسرحية“ . ويستمر قائلاً :

”الحُكمُ المتوازن مرغم فى النهاية على مناصرة الحياة فى مقابل الموت ، ومناصرة التفاؤل وشاغل المرتبة الثانية وهو بعافيته فى مقابل عدمية الإنسان الفائق ، فليس هذا الفائق فى مأمن ، كما تبين الحكمة ، وانعدام أمنه يرجع فى المقام الأول إلى أنه على حق“ (ص ٤٠) .

ويقول نأيت إن هاملت كان يمكن أن يحل المشكلة لو أنه نهض بالثأر فوراً ، ولكنه أتى بقدر من المصائب - فى رأى ذلك الناقد - ترغماً على أن نقول ليت هاملت نسى ما أمره الشيخ به ، ”لأن كلوديوس ملك صالح ، والشيخ عفريت صغير“ ! ويستشهد نأيت بأقوال هاملت التى يتشكك فيها فى طبيعة الشيخ (”أفلا يحتمل بأننى حين رأيت الشيخ رأيت الشيطان المتمثل به ؟“ - ٥٩٤ / ٢ / ٢) قائلاً ”بل لقد كان الشيطان“ ، ثم يستدرك ذلك بقوله : ”ربما كان الشيخ أو لم يكن 'شيطاناً من أهل الشر' لكنه بالتأكيد لم يكن 'ملاكاً من أهل الخير'“ - (٤٠ / ٤ / ١) .

ولا ترجع أهمية رأى ويلسون نأيت إلى أنه يقول ’الصواب‘ ، فلا شك أنه يحدد عنه ، ولكنها ترجع إلى مدى تأثير هذا الرأى فى ما كتبه النقاد فى الخمسين عاماً التالية تأييداً أو معارضة أو تنقيحاً لهذا الرأى ، أى حتى أواخر الثمانينيات . وإذا كان التفسير المعتمد قد ظل رديحاً من الزمن ملتزماً برأى برادلى ، على الأقل فى المدارس والجامعات ، إلا عند من أنكروا وجود مشكلة ’تأخر‘ هاملت فى النهوض بالثأر ، على نحو ما قال أبركرومبى (Abercrombie) وستول (Stoll) خلافاً للرأى السائد منذ برادلى وأنه لولا التأخر ما كانت المسرحية أو ”no delay, no play“ ، أقول وعلى الرغم من ذلك فلقد

أصبح من العسير اليوم تجاهل وجود المشكلة أو التفاضل بينهما ، وهكذا رأينا ما يشي بتعديل ما يسميه فيليب إدواردز 'التوازن التراجيدي' في هاملت ، وهو التعديل أو التغيير الذى أصبح سمة من سمات النقد المعاصر ، وعلى امتداد العشرين عامًا الأخيرة ، (انظر مقال إدواردز الذى يحمل ذلك العنوان فى دورية مسح أو استقصاء نقد شيكسبير :

P. Edwards, 'Tragic Balance in Hamlet,' *Shakespeare Survey* 36 (1983) pp. 43 - 52 .

بل لقد وجدنا أن العقدين الأخيرين يكادان يخلوان - فى الغرب على الأقل - ممن يبدون 'الإيمان' بهاملت و'رسالته' (كما يقول إدواردز - ٢٠٠٣ - ص ٣٨) وسمعنا من قبل هذين العقدين من تطرف فى تأييد وجهة نظر ويلسون نايت مثل ل. س. نايتس (Knights) فى كتابه مدخل إلى هاملت (١٩٦٠) الذى ينمى فيه على هاملت افتقاره إلى النضج وانعدام قدرته على 'التجاوب' (responsiveness) مع الحياة ، بعد أن كتب سلفادور دى مادارياجا (Salvador de Madariaga) كتابه بعنوان عن هاملت (*On Hamlet*) (الطبعة الأولى ١٩٤٨ والثانية ١٩٥٥) الذى يؤكد فيه قسوة هاملت وانغماسه المرضى فى ذاته ، واحتقاره الأرستوقراطى لمن حوله !

وقبل اختتامى هذا القسم الأول أحب أن أشير إلى اتجاهين لا يزالان يشغلان مكانًا فى الدراسات النقدية لهاملت ، الأول هو تحديد طبيعة الشبح ، لا وفقًا للآراء المطلقة (مثل رأى ويلسون نايت) بل وفقًا لمفهوم الجمهور الإليزابيثى الذى وُجّهت المسرحية إليه أولاً عنه . وكان أول من تطرق إلى هذه المسألة هو جون دوثر ويلسون فى كتابه الخلاقى ماذا يحدث فى هاملت (١٩٣٥ - الطبعة الأولى) الذى تحدث عن شكوك ذلك الجمهور أو حيرتهم بين تصديقه وتكذيبه ، مفرقًا بين موقف الكاثوليك والبروتستانت ، ثم أدت الدراسات اللاحقة إلى إعادة النظر فى ذلك فأصدرت إليانور بروسار (Eleanor Prosser) فى عام ١٩٦٧ كتابًا بعنوان هاملت والثأر (*Hamlet and Revenge*) تؤكد فيه التشكك فى الشبح من جانب الجميع ، وتقول إن احتمال تصديق الشبح فيما يقوله مستبعد (عند الجمهور المعاصر لشيكسبير) إلى أقصى درجة ، وتؤكد ضرورة أخذ تشكك



هاملت فى حسابنا عند دزأشة موضوع الشبح (ص ١٠٢ - ١٠٦) وهو التشكك الذى يؤكد أن الشبح كان عفرية ! ولكن الكثرة لم توافق على ما جاءت به بروسار ، وإن كانت البحوث الحديثة قد ألفت الشك فيما يقوله الشبح أو ما يسميه إدواردز 'أوراق الاعتماد' التى تثبت صدقه ! وغموض مسألة الشبح مشكلة لا تخص هاملت وحده ، واعتقد أن نايجل ألكسندر يصيب كبد الحقيقة حين يثبت فى كتابه المشار إليه أعلاه أن الحذر الذى يتوخاه شيكسبير فى تحديد طبيعة الشبح ، بمعنى 'عدم القطع فيها' من المعالم الجوهرية للمسرحية ، إذ يقول (فى ص ٣٢ - ٣٣) إن شيكسبير "قصد أن يجعل من طبيعة الشبح قضية غير محسومة".

وأخيراً أشير إلى الاتجاه الثانى وهو الذى سبق أن تعرضت له فى القسم الخاص بالثأر أى مدى 'الصحة الأخلاقية' أو 'الدينية' للثأر ، وتتطرق بروسار (مثلما تتطرق آن بارتون - ١٩٨٠) فى إدانة الثأر ، فى حين اتخذت هيلين جاردنر (Helen Gardner) موقفاً يتسم بالاتزان فى كتابها العمل بالنقد (١٩٥٩) (*The Business of Criticism*) حين بينت أن أى عقل راشد لابد أن ينقسم على نفسه إزاء القيام بعمل يخالف الشرعة الأخلاقية أو الدينية . وأما كون المسرحية تتفق والدين ، فقد أكدها نفر من نقاد القرن العشرين ، مثل جون ميدلتون مرى (John Middleton Murry) فى كتابه عن شيكسبير (١٩٣٦) والذى قال فيه إن خوف هاملت من دخول النار فى الآخرة عامل بالغ الأهمية فى المسرحية ، وإننا نتغاضى عنه لأننا نضفى على أبطال شيكسبير التراجيدين كل مفاهيمنا الحديثة ومن بينها 'عدم مبالاةنا باليوم الآخر' (ص ٣٧) ويقول أ.م.و. تليارد فى كتابه مسرحيات شيكسبير المشكلة (١٩٥٠) المشار إليه :

"إن كان لنا أن نرصد النسب الذى تنحدر منه أى مسرحية شيكسبيرية من مسرحيات الأخلاق ، فسوف نجد ذلك فى هاملت ، حيث تضم عناصر المكان : الجنة ، والمطهر ، والجحيم . . . ولذلك فإن هاملت

أكثر مسرحيات شيكسبير اتساماً بالروح القروسطية (medieval) مثلما هي من أكثرها اتساماً بطابع الحداثة الحادة“ .

(ص ٣٠)

فإذا انتقلنا إلى ما أسميته 'العقدين الأخيرين' ، أى منذ نحو ١٩٨٥ حتى اليوم ، فسوف نجد اتجاهاً جديداً لا فى نقد هاملت أو شيكسبير بصفة عامة فقط ، بل أيضاً فى صورة النقد المكتوب ، فنجد مثلاً كتاباً يناقش مشكلة درامية أو فلسفية ويدرج فيها فصلاً أو قسمًا صغيراً عن هاملت ، بدلاً مما اعتدناه من تخصيص كتب كاملة للمسرحية أو لجانب من جوانبها ، وقد أكثرت هذه الدراسات العميقة المتناثرة فى بطون كتب النقد الأدبى والمسرحى من التركيز على موضوعات الثأر ، والموت ، والحداد . . بل والذاكرة وتلح دراسات كثيرة منها على 'القلق' الذى كان يسود إنجلترا فى مطلع العصر الحديث إزاء الموت ، نظراً للتحدى الذى كان يمثله لما اعتدنا تسميته بالنزعة الفردية التى اتسم بها عصر النهضة ، والتى كانت فى ازدياد آنذاك ، وهو التحدى المتمثل فى الأوبئة التى لا تفرق بين غنى أو فقير أو عالم أو جاهل ، كما نجد تركيزاً أيضاً على موضوع التخاطب بين الموتى والأحياء ، فى ضوء التحريم البروتستانتى لفكرة المطهر التى رسخ الكاثوليك دعائمها ، قائلين إن أولياء الله الصالحين من قديسين وشهداء قادرين على الشفاعة للأحياء ، وإن الأحياء قادرين على التشفع للموتى . ويقول هابجود فى الدراسة التى ألحقها عام ٢٠٠٣ بطبعة نيوكيمبريدج للمسرحية إن الاهتمام بهذه الموضوعات فى زمن شيكسبير ، وعند شيكسبير نفسه ، قد يكون قد ازداد وتأكد بوفاة ابنه هامنت عام ١٥٩٦ ووفاته والده عام ١٦٠١ - وهو بهذا يذكرنا بما قاله فيريتي منذ قرن كامل !

ويقول س. كول (S. Cole) فى كتابه الغائب (*The Absent One*) إننا إذا تأملنا وظيفة قول الشبح لهاملت 'اذكرنى' وجدناه يمثل دعوة ظاهرة للثأر ، وهى فى باطنها تصرف هاملت عنه ، لأنها توجه بصره إلى الماضى حتى يستغرقه ويستتبع تأملاته للحياة والموت ، فإن هاملت ، كما يقول ، لا يستطيع أن يثار من قاتل والده حتى

‘يتخفف’ من عبء الماضي في الفصل الخامس ، حين يجد ما يصرفه بكل قواه إلى الحاضر (ص ٤٢) .

وخطط التذكر والنسيان في المسرحية لا يقتصر على هاملت ، بل إننا نجد الكلمات التي تتصل بهذا الموضوع يتردد صداها في شتى أرجاء العمل ، ويتصل صدق التذكر أو ‘كذب التذكر’ بشخصيات عديدة في المسرحية ، كما يقول ج . كريجان (J. Kerrigan) في كتابه تراچيديا الثأر (١٩٩٦) ص ١٨٢ ، فالملك يتذكر ، والملكة تُرغم على التذكر ، وبولونيوس يذكر شبابه (مثل حفار القبور) وينعيه ، فهو الشباب الغارب ‘الميت’ وأوفيليا تذكر حبيبها الذي ‘غاب واختفى’ وتنعيه مع والدها الذي مات وهكذا كما يقول م . نيل (M. Neill) في كتابه قضايا الموت (١٩٩٩) ص ٢٥٢ ، ومع متابعتنا لأحداث المسرحية نجد أننا ، نحن المشاهدين والقراء ، قد انغمسنا في التذكر ونحن نشهد التواريات (انظر القسم الخاص بالبناء في هذه المقدمة) ونصفي إلى الأصدقاء ، ونحاول الربط في ذاكرتنا بين ما قاله هاملت من قبل ، وما يقوله الآن ، حتى نصبح ، كما يقول ك . كارترايت (K. Cartright) ”ذاكرة هاملت المسرحية ، مثلما أصبح هاملت الأمير ذاكرة الشبح“ في ص ١٣٥ من كتابه التراچيديا الشيكسبيرية وقرينها (١٩٩١) ومعنى هذا أن علاقة هاملت بالشبح لا تزال تحتل مركز الصدارة .

ويقول م . جاربر (M. Garber) في كتابه عن الكتاب الخفيين (الشبحيين) عند شيكسبير (١٩٨٧) إن هاملت يشبه الشبح في أنه يخطو على العتبة الفاصلة بين الحياة والموت ، فزيارته الغريبة الصامتة لأوفيليا ذات مسحة ‘شبحية’ ، فهو يدخل إليها ‘كمن أطلق من نار جهنم كي يحكي / عن أحوال مفزعة ورهيبة‘ (٨٣/١/٢ - ٨٤) أي إنه كان يماثل في عينيها شبح أبيه ، وهو ما لا يمكن إرجاعه إلى المصادفة ، وعندما يزور المقابر في الفصل الخامس (لماذا ؟) يدخل - استعارياً - دنيا الموت ، الموت الذي يقضى بالفناء على الجميع ، فهو مكان الجماجم والجثث التي أصابها العفن كما يقول ر . واطسون (R. Watson) في كتابه لم يبق إلا الصمت (١٩٩٤) ص ٩٢ ، ويذكرنا كولذروود (J. Calderwood) في كتابه شيكسبير وإنكار الموت (١٩٨٧) ص ١١٧ -

١١٨ ، بأن طبعة الكوارتو الأولى تذكر أن هاملت يثب إلى داخل القبر فعلاً - أى قبر أوفيليا - ولهذا ، كما يقول ، مغزاه الدرامى ، فها هو يتنقل ما بين دنيا الأحياء والأموات على المسرح ، وهو الذى تحدث طويلاً عن عبور ذلك الجسر ، وهو يكرر قوله 'إنى أموت' فى المشهد الأخير ، وهو يصوغها صياغة من يقرر أنه قد مات فعلاً ، كما يقول جرينبلات (S. Greenblatt) فى كتابه هاملت فى المظهر ، ص ٢٢٩ ، الصادر عام ٢٠٠١ .

ويكرر كارترأيت فى كتابه المشار إليه عاليه دور الشبح فى الربط بين هاملت وبين أبيه الراحل (ص ١٣٣) مؤكداً أن علاقة الابن بالشبح تساعد فى 'إنضاج' رؤيته لذاته ، أو إنضاجه لهويته واتخاذ موقع أبيه الملك أو الحاكم . وتبين هذه الدراسات جميعاً دلالة تراجع الإحساس بوجود الشبح مع تقدم أحداث المسرحية ، وفى المشهد الرابع من الفصل الثالث لا يظهر الشبح إلا لهاملت وحده ، مما يفرق بين هاملت ومسرحيات الثأر التقليدية . وفى الفصل نفسه نرى دلائل كثيرة على أن هاملت أصبح يرتدى عباءة أبيه الراحل ، وعرش الدنمرك الذى ورثه ، فهو يستخدم خاتم أبيه فى الأمر الذى يصدره إلى ملك النجلترا بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن (٤٩/٢/٥) ويوقع الأمر باسم الملك (٥٢) ويعلن فى (٢٥٠/١/٥) 'هذا أنا هاملت ! أمير الدنمرك' (بمعنى الحاكم أو الملك) ويعترض على اغتصاب كلوديوس عرش المملكة منه (٦٥/٢/٥) ويعطى صوته وهو فى زفرات الموت إلى فورتنبراس حتى ينتخب ملكاً (٣٦١/٢/٥) الذى يعلن أن هاملت لو جلس على العرش لتفوق على كل ملك (٤٠٢/٢/٥ - ٤٠٣) .

### ز - النقد النسائى :

أما أهم دراسة فى رأى من وجهة نظر النقد النسائى فهى الدراسة المستفيضة التى قدمتها جانيت أديلمان (Janet Adelman) فى كتابها الرائع "أمهات خائقات" (*Suffocating Mothers*) (١٩٩٢) حيث تركز بحثها فى شخصيتى جرتروود وأوفيليا ، لا فى حدود هاملت نفسها بل تتجاوز فى بحثها حدود المسرحية لتنظر فى مسار دور الأم

فى أعمال شيكسبير كلها دلالة على هذا الدور الدرامية ، وهى تراه محورياً . وتبدأ بحثها قائلة إن مسرح شيكسبير يكاد يخلو من الأمهات قبل هاملت ، ففى تلك الفترة "لم تستطع الأمهات التعايش مع أبنائهن فى العالم النفسى والدرامى : وكان الحل الذى أتى به شيكسبير هو أن يقسم عالمه إلى قسمين ، يعزل فى كل منهما عناصره - الروابط بين الجنسين فى الكوميديات. وفى روميو وجوليت ، والروابط بين الآباء والأبناء فى المسرحيات التاريخية ويوليوس قيصر". (ص ١٠) أما ظهور جرتروود فى هاملت فكان معناه "انهيار" هذا الحل ، وترى أديلمان فى "انهياره" نقطة البداية لفترة المأسى العظيمة فى شيكسبير وما تلاها . وتقول إننا "اعتباراً من هاملت" . . . "نجد أن جميع العلاقات الجنسية تصطبغ بصبغة التهديد الذى تمثله الأم ، وأن هوية الذكر تتشكل فى علاقته مع أمه ، وهى تتخذ صورة الإشكالية" (ص ١١ ، ٣٥) .

وتسهب أديلمان فى تحليل العلاقة بين هاملت وأمها ، قائلة إن إحساسه بأن ما فعلته قد 'خلط' الصور فأصبح العم فى منزلة الوالد ، والأم بمنزلة العممة ، الأمر الذى جعله 'يخلط' حقاً وصدقاً ، وإن كان يتصور أنه يدعى 'التخليط' ، وهى تُرجع إلى انشغاله بما فعلته أمه سبب 'تأخره' فى النهوض بعبء الثأر ، فاهتزاز صورة الأم ، ومن ثم اهتزاز علاقته بها التى تبنى 'هويته الذكورية' قد شغله عن مواجهة ما كلفه الشبح به ! وتبين أديلمان أن استرجاع ثقته فى والدته فى الفصل الثالث (المشهد الرابع) يعيد إليه ثقته فى نفسه ، ومن ثم يستعيد قدرته على "إعادة بناء هويته الذكورية التى أفسدها تلوث أمه" (ص ٣٤) ومن ثم أن يخطو فى طريق النضج وتحمل المسؤولية التى تتطلبها خلافة أبيه على العرش ، وفى النهاية لا يستطيع أن يثأر من عمه إلا انتقاماً ممن قتل والدته (ولو عن غير قصد) لا ممن قتل والده (ولو عمداً) ! (ص ٣١) .

أما ما لم يفصح الكتاب عنه ، وما لم أستطع أن أجمع خيوطه بوضوح ، فهو موقفها من 'عقدة أوديب' وهى عاكفة على التحليل النفسى الذى يوحى بها ، فهى ترى مثلاً أن هاملت ينفر من علاقة والدته الجنسية بصفة عامة فيما يعبر عنه من تقزز



واشمئزاز من الجنس (فى ٤/٣) والواقع أن تقززه واشمئزازه نابع (وبصراحة فى هذا المشهد) من علاقتها بذلك 'الملك المتنفش الأجوف' (١٨٤/٤/٣) بصفة خاصة ، وهى تقول إن هاملت يتمنى لو أن أمه كانت عذراء (بل 'الأم العذراء' ص ٣١) ونحن نرى فى مونولوجه الأول ما يفيد عكس ذلك ، فهو يمتدح علاقتها بأبيه وشغفها به "لشد ما تعلقت به كأنّ عذب منهله / يُطغى لهيب غلة لا تنطفئ" (١٤٣/٢/١ - ١٤٤) . ويكفى ذلك عن الكتاب .

وقد سبق لى أن أشرت إلى مقال إلين شووولتر عن أوفيليا فى القسم الخاص بتراجيديا الإحباط ، ولن أضيف سوى كلمات قليلة إلى ما قلته فى ذلك الموضوع ، ذلك أن إصرار الباحثة على عدم تحديد صورة بعينها ، ما دامت تدعو إلى تطبيق 'أقصى درجات السياقية البيئية' (ص ٩٢) (a 'maximum inerdisciplinary' contextualism) بمعنى أن وضع كل صورة لأوفيليا فى سياق العوامل الثقافية المتباينة التى تتحكم فيها ، قد يؤدى فى النهاية إلى تضارب هذه الصور واختلاطها ، حتى ولو كانت وجهات النظر المتعددة هى كما تقول أفضل وسيلة لفهم أوفيليا ، (ص ٩٢) ذلك أن بعض وجهات النظر ، ولو كان لها ما يبررها ثقافيًا ، أقل إقناعًا من غيرها إما لابتعادها عن نص شيكسبير أو لشططها الواضح . وهى نفسها تؤكد فى تحليلها لأوفيليا صحة ما تقول ، فإنها مثلاً ترفض تفسير ر.د. لانج (R. D. Laing) القائل بأن أوفيليا تعاني من الشيزوفرينيا (تهرؤ الشخصية) وتفسير جوناثان ميلر (Jonathan Miller) (الذى يقوم عليه إخراج المسرحية) لأنه يجعل أوفيليا 'صورة مجسدة للمرض النفسى' (ص ٩١) .

وأختتم هذا العرض بالإشارة إلى كتاب تصفحته ولم أقرأه كله ، فهو يقع فى ألف صفحة ، وقد كتبه مارفن روزنبرج (Marvin Rosenberg) عام ١٩٩٢ وعنوانه أقنعة هاملت ويتضمن تحليلًا نصيًا دقيقًا لكل كلمة وكل حركة فى كل مشهد ! كما يعرض نماذج من تفسيرات النقاد ، ولم يدفعنى إلى الإشارة إليه هنا إلا أنه يطبق ما دعت إليه إلين شووولتر من تطبيق 'أقصى درجات السياقية البيئية' ، ويمثل أطول دراسة مرهقة للمسرحية صادفتها .

مأساة

عامات

أميرالدمر



## شخصيات المسرحية

Hamlet	: أمير الدنمرك	هاملت
Claudius	: ملك الدنمرك وعم هاملت	كلودايوس
Ghost	: الملك المتوفى والد هاملت	شبح
Gertrude	: الملكة ، والددة هاملت ، وزوجة كلودايوس الآن	جرترود
Polonius	: رئيس مجلس الدولة (الوزير)	بولونيوس
Laertes	: ابن بولونيوس	لايرتيس
Ophelia	: ابنة بولونيوس	أوفيليا
Horatio	: صديق هاملت وكاتم سره	هوراشيو
Rosencrantz	: من رجال القصر ، وميلان سابقان لهاملت في الدراسة	روزنكرانتس
Guildenstern		و جيلدنستيرن
Fortinbras	: أمير النرويج	فورتينبراس
Voltemand	: من أعضاء مجلس الدولة ، وسفيرا الملك إلى النرويج	فولتيمانند
Cornelius		و كورنيليوس
Marcellus	: من ضباط الحرس الملكي	مارسيلوس
Barnardo		برناردو
Francisco		فرانسيسكو

---

Osric	أوزريك	: من رجال البلاط - متأنق متحذلق
Reynaldo	رينالدو	: خادم پولونيوس

ممثلون

أحد رجال البلاط

كاهن .

حفار قبور

رفيق الحفار

قائد عسكري في جيش فورتنبراس

سفراء المجلترا

بعض الأعيان وزوجاتهم ، والجنود ، والبحارة ، والرُّسل ، وأفراد الحاشية  
المكان . ميناء إسينور - القصر الملكي والمناطق المحيطة به



# الفصل الأول



## المشهد الأول

{ يدخل برناردو وفرانسيكو ، وهما حارسان }

برناردو : من هناك ؟

فرانسيكو : بَلْ أَجِبْنِي أَنْتَ ! قِفْ وَقُلْ مَنْ أَنْتَ !

برناردو : عاشَ الْمَلِكُ !

فرانسيكو : برناردو ؟

برناردو : بعينه !

فرانسيكو : جِئْتَ بِأَقْصَى الدَّقَّةِ فِي مَوْعِدِكَ تَمَامًا

برناردو : دَقَّتْ سَاعَتُنَا ثِنْتِي عَشْرَةٌ ! امْضِ إِذْنُ لِفِرَاشِكَ يَا فِرَانْسِيكُو

فرانسيكو : شُكْرًا لِحُلُولِكَ بَدَلًا مِنِّي فَالْبِرْدُ هُنَا قَارِسٌ

وَيَقْلِبِي ضَجْرٌ وَكَأَبٌ !

برناردو : فَهَلْ قَضَيْتَ نَوْبَةَ هَادِثَةٍ ؟

فرانسيكو : لَمْ يَتَحَرَّكْ مِنْ مَكْمَنِهِ فَأَرَأَ !

برناردو : طَابَتْ إِذْنُ لَيْلَتُكَ ! إِذَا قَابَلْتَ هُورَاشِيُو وَمَارْسِيلُوسَ -

شَرِيكَيَّ نَوْبَتِي - فَاطْلُبْ إِلَيْهِمَا الْإِسْرَاعَ !

فرانسيسكو : أَظُنُّنِي الْآنَ سَمِعْتُهُمَا !

{يدخل هوراشيو ومارسيلوس}

١٥

قِفْ ! أَنْتُمَا يَا - مَنْ هُنَاكَ ؟

هوراشيو : مِنْ أَصْدِقَاءِ هَذِهِ الْأَرْضِ

مارسيلوس : وَمِنْ رَعَايَا مَلِكِ الدَّيْمَرِك !

فرانسيسكو : عِمْتُمَا إِذَنْ مَسَاءً !

مارسيلوس : إِلَى الْإِقْدَامِ آيَهَا الْجُنْدِي الْأَمِينُ ! مَنْ الَّذِي حَلَّ مَكَانَكَ ؟

فرانسيسكو : بَرْنَارْدُو حَلَّ مَكَانِي ! عِمْتُمْ يَا صَحْبُ مَسَاءً !

{يخرج}

٢٠

مارسيلوس : مَرَحَى يَا بَرْنَارْدُو !

بَرْنَارْدُو : قُلْ لِي هَلْ هَذَا هُورَاشِيُو ؟

هوراشيو : {يمد يده لمصافحته} بَلْ قِطْعَةٌ مِنْهُ !

بَرْنَارْدُو : يَا مَرَحَبًا بِهِورَاشِيُو ! وَمَرَحَبًا بِمَارْسِيلُوسِ الْكَرِيمِ !

هوراشيو : تُرَى هَلْ عَادَ هَذَا الشَّيْءُ لِلظُّهْرِ هَذِهِ اللَّيْلَةُ ؟

٢٥

بَرْنَارْدُو : لَمْ أَبْصِرْ شَيْئًا !

مارسيلوس : يَقُولُ هُورَاشِيُو بَأَنَّهَا تَوَهَّمْنَا فَحَسَبُ كُلِّ ذَلِكَ !

وهكذا يكذبُ الذي نقوله عن الخيالِ المُفْرِعِ الذي

رَأَتْهُ أَعْيُنُنَا - وَمَرَّتَيْنِ !

لذا رَجَوْتُهُ بَأَن يَأْتِي لِيَصْحَبَنَا

وَيَشْهَدَ كُلَّ مَا يَجْرِي بِنَوْبَتِنَا

٣٠

- فى هذه اللَّيْلَةُ !

حتى إذا ظَهَرَ الخيالُ مِنْ جَدِيدٍ

فَرُبَّمَا اسْتَطَاعَ تَأْكِيدَ الذى رَأَتْهُ أَعْيُنُنَا وَأَن يُحَادِثَهُ !

هوراشيو : هَذَرُ فارغ ! لَنْ يَظْهَرَ شَيْءٌ أَبَدًا !

برناردو : فَلَنَجْلِسَ الآنَ قَلِيلًا

ولنُحاولَ مِنْ جَدِيدٍ غَزْوَ أَذُنَيْكَ بِقِصَّتِنَا

٣٥

مِنْ بَعْدِ تَخْصِيصِنِهَا كَى لَا تُصَدِّقَا

ما قَدْ شَهِدْنَاهُ هُنَا لِلَّيْلَتَيْنِ !

هوراشيو : لا بِأَسَ إِذْنُ فَلَنَجْلِسَ !

ولنَسْمَعْ ما يَرَوِى بَرْنَارْدُو عَنْ ذَلِكَ .

برناردو : فى البَارِحَةِ وَحِينَ رَأَيْتُ النَّجْمَ السَّارِىَ غَرْبِيَّ القُطْبِ وَقَدْ

٤٠

قَطَعَ مَسَارَ الفَلَكِ إِلَى أَن وَصَلَ إِلَى رُكْنِ الخَضِرَاءِ النَّائِي

حَيْثُ نَرَاهُ الآنَ مُضِيًّا وَهَاجًا ، كُنْتُ أَنَا مَعَ مَارْسِيلُوسَ

حِينَ سَمِعْنَا السَّاعَةَ وَهِيَ تَدُقُّ الوَاحِدَةَ تَمَامًا -

{يدخل الشبح}

مارسيلوس : مَهْلًا ! صَمْتًا ! وَانْظُرْ حَيْثُ يَعُودُ !



- برناردو : فى هَيْئَةِ الْمَلِكِ الرَّاحِلِ . . كما رَأَيْنَاهُ آنفًا تَمَامًا !
- مارسيلوس : إِنَّكَ مِنْ أَهْلِ الْعِلْمِ فَحَادِثُهُ إِذَنْ يَا هُورَاشِيُو ! ٤٥
- برناردو : أَلَا يَبْدُو شَيْهًا بِالْمَلِكِ ؟ تَأْمَلُهُ إِذَنْ هُورَاشِيُو !
- هوراشيو : بَلْ يُشَبِّهُهُ كُلُّ الشَّبَّهِ ! وَيُمَزَّقُنِي بِالْفَزَعِ وَبِالدَّهْشَةِ !
- برناردو : يَوَدُّ لَوْ يُحَدِّثُهُ أَحَدٌ .
- مارسيلوس : سَأَلْتُهُ يَا هُورَاشِيُو !
- هوراشيو : مَاذَا تَكُونُ يَا مَنْ اغْتَصَبْتَ هَذَا الْوَقْتَ مِنْ لَيْلَتِنَا
- ٥٠ كما اغْتَصَبْتَ هَذِي الْهَيْئَةَ الْحَرْبِيَّةَ الْجَمِيلَةَ
- حَتَّى بَدَوْتَ مِثْلَ صَاحِبِ الْجَلَالَةِ الدِّفِينِ مَالِكِ الدُّنْمَرِكِ يَوْمًا مَا ؟
- بِحَقِّ رَبِّ الْكَوْنِ أَمْرُكَ . . تَكَلِّمْ !
- مارسيلوس : لَقَدْ غَضِبَ !
- برناردو : انْظُرْ . . هَا هُوَ يَمْضِي فِي آنْفِهِ !
- هوراشيو : قِفْ وَتَكَلِّمْ ! قُلْتُ تَكَلِّمْ ! أَمْرُكَ بَأَنْ تَتَكَلَّمَ !
- إيخرج الشبح !
- مارسيلوس : لَقَدْ مَضَى وَدُونَ أَنْ يُجِيبَ ! ٥٥
- برناردو : مَا رَأَيْتُكَ يَا هُورَاشِيُو الْآنَ ؟ إِنَّكَ تَرْتَعِدُ وَيَعْلُوكَ شُحُوبٌ !
- أَوَ لَيْسَ إِذَنْ هَذَا أَكْثَرَ مِنْ وَهْمٍ ؟
- مَاذَا تَظُنُّهُ يَكُونُ ؟

- هوراشيو : أَشْهَدُ اللَّهَ بِأَنِّي لَمْ أَكُنْ أَقْوَى عَلَى تَصْدِيقِهِ  
لَوْ لَمْ أَكُنْ رَأَيْتُهُ رَأَى الْيَقِينِ ! ٦٠
- مارسيلوس : أَوْ لَيْسَ شَبِيهَا بِالْمَلِكِ ؟
- هوراشيو : بَلْ وَكَمَا تُشَبِّهُ نَفْسَكَ !  
فَتِلْكَ كَانَتْ دِرْعُهُ الَّتِي ارْتَدَاهَا  
عِنْدَمَا نَازَلَ الطَّمُوحَ مَالِكِ النُّرُوجِ !  
وَذَاكَ مَظْهَرُ الْعُبُوسِ عِنْدَمَا حَمَى الْوَطِيسُ فِي الْجِدَالِ ذَاتَ يَوْمٍ ٦٥  
فَقَارَ غَاضِبًا وَإِذْ بِهِ يُجَنَّدِلُ الْجُنُودَ مِنْ بُولِنْدَا  
بِزَلَّاقَاتِهِمْ فَوْقَ الْجَلِيدِ ! أَمْرٌ غَرِيبٌ !
- مارسيلوس : فَذَاكَ مَا حَدَّثَ ، وَمَرَّتَيْنِ قَبْلَ الْآنَ ، فِي سَاعَةِ السَّكُونِ لَيْلًا !  
فَقَدْ مَضَى ، فِي مِشْيَةِ الْإِبَاءِ الْعَسْكَرِيَّةِ ، وَنَحْنُ فِي الْحِرَاسَةِ !
- هوراشيو : لَسْتُ أَدْرِي أَيْنَ يَمْضَى الْفِكْرُ بِي أَوْ كَيْفَ يَمْضَى ٧٠  
لَا ! وَإِنْ كُنْتُ - إِذَا شِئْتَ جِمَاعَ الرَّأْيِ فِي ذِهْنِي -  
لَأَرَى فِيهِ نَذِيرًا بَانْفِصَامِ ذِي غَرَابَةِ  
فِي عُرَى دَوْلَتِنَا !
- مارسيلوس : فَلَنَجْلِسْ مِنْ فَضْلِكُمَا وَلِيُخْبِرْنِي مَنْ يَعْرِفُ  
أَسْبَابَ مُدَاوِمَةِ حِرَاسَتِنَا الصَّارِمَةِ اللَّيْلِيَّةِ  
وَبِهَذَا الْقَدْرِ مِنَ الْيَقَظَةِ حَتَّى أَرْهَقَتِ الشَّعْبَ ! ٧٥

ولماذا نَشْهَدُ يَوْمِيَا صَبَّ نُحَاسٍ لِمَدَافِعِ أُخْرَى

وَشِرَاءَ مُعِدَّاتِ الْحَرْبِ مِنَ الْخَارِجِ ؟

ولماذا سَخَّرَ عُمَالُ بِنَاءِ السُّفُنِ هُنَا حَتَّى

وَصَلُّوا الْأَحَدَ بِأَيَّامِ الْأُسْبُوعِ - فِي عَمَلٍ شاقٍّ ؟

ماذا يوشكُ أَنْ يَحْدُثَ حَتَّى اسْتَدْعَى هَذِي الْعَجَلَةَ

وَالْعَرَقَ الْمُتَفَصِّدَ لَيْلاً وَنَهَاراً ؟

هل يَقْدِرُ أَحَدٌ أَنْ يُخْبِرَنِي ؟

موراشيو : أنا أَقْدِرُ ! أَوْ قُلْ إِنَّ لَدَيَّ حَدِيثًا يَتَهَمَسُهُ النَّاسُ

وَيَقُولُ بَأَنِّ مَلِيكَ التَّرْوِيجِ الرَّاحِلَ - فُورْتِنِبِرَاسَ -

كَانَ شَدِيدَ الْحَسَدِ وَيَطْمَعُ فِي أَنْ يُصْبِحَ أَرْفَعَ مَنْزِلَةٍ

مِنْ عَاهِلِنَا الرَّاحِلِ - مِنْ ظَهَرَ لَنَا مِنْذُ قَلِيلٍ طَيْفُهُ -

فَتَحَدَّاهُ بَأَنِّ يَخْرُجَ لِمُبَارَرَتِهِ !

لَمْ يَلْبَثْ عَاهِلُنَا الْمِقْدَامُ هَامِلَتٌ أَنْ قَتَلَ غَرِيمَهُ

(وَالنَّاسُ بِهَذَا الشَّطْرِ مِنَ الدُّنْيَا الْمَعْرُوفَةِ يَحْتَرِمُونَ بِسَالَتَهُ)

أَمَّا الْمَلِكُ الْمَقْتُولُ فَكَانَ تَعَهَّدَ ، وَفَقًّا لِعُقُودِ أَيْرَمَهَا أَهْلُ الْقَانُونِ

وَحَتَمُوهَا ، وَكَذَلِكَ وَفَقًّا لَتَقَالِيدِ مُبَارَرَةِ الْفُرْسَانِ ،

أَنْ يَتَنَازَلَ عَنْ كُلِّ أَرَاضٍ يَمْلِكُهَا إِنْ هُوَ مَاتَ

لِلْمُنْتَصِرِ الظَّافِرِ ، وَكَذَلِكَ كَانَ الْمَلِكُ الْمُنْتَصِرُ قَدْ اقْتَطَعَ

شَرِيطًا مِنْ أَرْضٍ لَهُ ، وَبِنَفْسٍ مِسَاحَةٍ تِلْكَ الْأَرْضِ ،  
 ٩٥ وَتَعَهَّدَ أَنْ يَمْنَحَهَا لِلْمَلِكِ النَّارِيجِ إِذَا هُوَ قَارَ !  
 وبذلك - أى تَنْفِيذًا لِبُنُودِ الْعَقْدِ الْمَبْرَمَةِ الْمَذْكُورَةِ -  
 آكَتْ أَمْلَاكُ الْمَهْزُومِ الْمَقْتُولِ إِلَى هَامِلَتِ .  
 وَالْآنَ تَرَى أَنَّ ابْنَهُ - فُورْتَنِبِرَاسَ -

مَنْ يَفْتَقِرُ إِلَى الْخَبْرَةِ وَيَفِيضُ حَمَاسًا وَحِمِيَّةً ،  
 ١٠٠ يَحْشِدُ حَوْلَ حُدُودِ بِلَادِهِ ، وَهُنَا وَهُنَاكَ ،  
 بَعْضَ الْأَفَاقِينَ ، مُلْتَقِطًا إِيَّاهُمْ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ ،  
 بِأَجُورٍ تَقْتَصِرُ عَلَى قُوَّةِ الْيَوْمِ ،  
 وَبِحَيْثُ يَكُونُونَ غِذَاءً لِمَغَامِرَةِ ذَاتِ جَسَارَةٍ  
 تَنْحَصِرُ كَمَا يَبْدُو (فِي عَيْنِ رِجَالِ الدَّوْلَةِ)

١٠٥ فِي اسْتِرْدَادِ الْأَرْضِ الْمُتَنَارِكِ عَنْهَا  
 بِوَسَائِلِ عُنْفٍ وَشُرُوطٍ مُجْحِفَةٍ إِجْبَارِيَّةٍ !  
 ذَلِكَ فِي ظَنِّي السَّبَبُ الْأَوَّلُ لاسْتِعْدَادَاتِ النَّاسِ ،  
 وَحِرَاسَتِنَا الدَّائِمَةِ هُنَا ، بَلْ هُوَ سِرُّ الْعَجَلَةِ  
 ١١٠ وَالْقَلْقَلَةِ أَوْ الْبَلْبَلَةِ بِكُلِّ مَكَانٍ .

برناردو : لَا يُوجَدُ سَبَبٌ آخَرُ فِي ظَنِّي

بَلْ ذَلِكَ يَتَّفَقُ وَمَا شَاهَدْنَاهُ اللَّيْلَةَ أَثْنَاءَ حِرَاسَتِنَا :

شبحٌ يُنذِرُ بعواقبَ كُبرى ، يلبسُ كُلَّ درُوعه ،

وقريبُ الشَّبهِ بِعاهِلِنا الرَّاحِلِ ،

سَبَبُ حُرُوبِ الدَّوْلَةِ فِي الْمَاضِي وَالْحَاضِرِ !

١١٥

هوراشيو : بل ذاك قَدْى فى عَيْنِ الْعَقْلِ !

فِي دَوْلَةٍ رُوما السَّامِيَةِ الْمُزْدَهَرَةِ ،

وَقَبِيلَ سُقُوطِ الْبَطَلِ الْجَبَّارِ - يوليوس قيصر -

لَفَظَتْ بَعْضُ مَدَافِنِهَا جُثَّةَ الْمَوْتِ

فَتَخَلَّتْ عَنْ أَكْفَانِ الْقَبْرِ وَجَعَلَتْ تَصْرُخُ أَوْ تَهْدِي فِي الطَّرِيقَاتِ

وَبَدَتْ بَعْضُ نُجُومِ ذَاتِ ذِيُولٍ مِنْ نَارٍ ، وَعَلَى الزَّهْرِ نَدَى مِنْ دَمٍ ١٢٠

وَعَلَى الشَّمْسِ الْبُقْعُ الْمُنْذِرَةُ بِسُوءٍ ،

بَلْ خُسِفَ الْقَمَرُ الْمُعْتَلُّ خُسُوفًا مِثْلَ خُسُوفِ قِيَامِ السَّاعَةِ ،

وَهُوَ الْكَوْكَبُ ذُو الْأَنْدَاءِ وَذُو السُّطُورَةِ ،

مَنْ تَعْتَمِدُ عَلَى سُلْطَتِهِ مَمْلَكَةٌ إِلَهِ الْبَحْرِ الْأَسْطُورِيِّ (نِيتُون)

١٢٥

وَكَذَلِكَ تَأْتِي النُّذُرُ لِتُنَبِّئَ بِخُطُوبِ نَخْشَاهَا ،

أَيُّ تَسْبِقُ دَوْمًا مَا تَقْضِي الْأَقْدَارُ بِهِ ،

كَمَقْدَمَةِ لِلْإِيْمَاءِ بِمَا أَوْشَكَ أَنْ يَحْدُثَ ،

وَبِذَا تَشْتَرِكُ سَمَاءُ الْكَوْنِ مَعَ الْأَرْضِ لِتُعْلِنَ مَا

قُدِّرَ لِلنَّاسِ هُنَا مِنْ أَبْنَاءِ الْوَطَنِ وَأَهْلِهِ . {يدخل الشبح}



لكن مهلاً ! هل ترى أنه ؟ ها هو يرجع !  
 الآن سأعرض طريقه ! حتى لو أهلكني !

١٣٠

{يسط الشبح ذراعيه}

قف يا طيف الوهم ! إن تك ذا صوت  
 أو تقدر أن تنطق فتكلم !  
 وإذا كنا نقدر أن نصنع خيراً يسعدك ويأتييني  
 بثواب فتكلم !

١٣٥

إن كنت تحيط بشيء قدر لبلادك  
 ولنا أن نتجنبه إن سبق العلم به فتكلم !  
 إن كنت دفنت بطن الأرض كنوراً  
 من مال غير حلال في أثناء حياتك -  
 ذلك فيما يزعم يدفع أرواح الموتى للتجوال -  
 فتكلم عن ذلك ، قف وتكلم !

١٤٠

{يصدح الديك}

أوقفه يا مارسيلوس !

مارسيلوس : هل أضربه بالحربة ؟

هوراشيو : أضربه إذا لم يتوقف !

برناردو : ها هو ذا

١٤٥

هوراشيو : ها هو ذا

(يخرج الشبح)

مارسيلوس : قد اختفى ! إنا نسيئُ إليه حينَ نَمِيلُ للعنفِ معه  
نظراً لما يبدُو عليه من الجلال ! ١٥٠

لا ! لن ينالَ كيانه ضررٌ لأنَّ الطيفَ ليسَ سوى هواءٍ  
وإذا ضربناه انقلبنا خاسئينَ وقد أثّرنا السُّخْريَّة !

برناردو : أوشك أن يتكلّمَ لولا أن صدَحَ الديك !

هوراشيو : ثم انطلقَ بفزعٍ مثلَ المذنبِ حينَ يفاجئُهُ مَنْ يطلُّبه  
إني أسمعُ أن صياحَ الديكِ ، وهو نَفيرٌ قُدومِ الصُّبحِ ، ١٥٥  
يوقظُ بالحنجرةِ العالِيَةِ الرنّانةِ ربَّ الفجرِ  
وبذلك يُصبحُ تحذيراً يدعو

الجانَ أو الأرواحَ الضالَّةَ والشارِدةَ

إلى أن تَرَجِعَ فوراً للمَحْبَسِ !

١٦٠ في البحرِ أو النَّارِ ، في الأرضِ أو الجوّ ،  
ولقد أثبتَ صدقَ القولِ بذلكَ  
ما شاهدناه الآن .

مارسيلوس : قد اختفى لحظةً أن صاَحَ الديكُ .

يقولُ بعضهم إنَّ الديوكَ وهى طيرُ الصُّبحِ

لا تكفُّ عن غنائها طوال الليلِ عندما

يحينُ موسمُ احتفالنا بمولدِ المخلصِ العظيمِ ١٦٥

وعندها فيما يقالُ ليسَ تجرُّ الأرواحُ أن تُغادرَ المحابسُ

وعندها تصفُّو الليالي بل يكفُّ كلُّ كوكبٍ عن شرِّه

وعندها يكفُّ الجانُّ عن أذاهُ، والسَّاحراتُ لا يسطعنُ أن يسحرُنَّ

فالموسمُ المذكورُ كلُّه قَداسةٌ وبركةٌ !

هوراشيو : هذا ما سمعتُ أذني أيضاً وأصدقُه بعضَ التصديقِ . ١٧٠

لكنْ ها هو صُبْحُ اليومِ يسيرُ على أنداءِ التِّلِّ الشرقيِّ العالِي

متَّشِحاً بوشاحٍ ورديٍّ ! قد حانَ لنا

أن نختمَ نوبتَنَا ، وإذا شِئتمُ رأيي ،

أقترحُ روايةً ما شاهدناها الليلةَ لِفَتَاتنا هاملتُ

أقسمُ بِحَيَاتِي أنَّ الشَّبَحَ وإن لم يتحدثْ معنا ١٧٥

سوفَ يكلمُ هاملت ! هل ترَضَوْنَ بأن نُعلِّمهُ بالأمرِ اليومِ ؟

ذلكَ ما يستلزمُه الحبُّ ويُمليه الواجبُ .

مارسيلوس : فلنَفْعَلْ ذلكَ أرجوكم ، وأنا أعرفُ

أين نُلَاقِيه صباحَ اليومِ بلا أيِّ عناءٍ ١٨٠

{يخرجون}

## المشهد الثانى

{ أصوات النفير يدخل كلوديوس ملك الدغرك ، وجرتروود ،  
الملكة ، وأعضاء مجلس الدولة (المجلس) وفيهم فولتيمانند ،  
وكورنيليوس ، ويسولونيوس ، وابنه لايرتيس ، وهاملت {يرتدى  
حلة سوداء} وآخرون }

كلوديوس

: إِنْ كَانَتْ ذِكْرَى فَقَدْ أَحِينَا الْمَحْبُوبِ الرَّاحِلِ هَامِلْتُ

مَا رَأَيْتُ خَضِرَاءَ الْعُودِ ، وَإِذَا كَانَ مِنَ الْأَنْسَبِ مِنْ ثُمَّ لَنَا

أَنْ تَحْمَلَ ثِقْلَ قُلُوبٍ مُقْعَمَةٍ بِالْهَمِّ ، بَلْ أَنْ تُمَسِيَ هَذِي الْمَمْلَكَةُ جَمِيعًا .

جِبْهَةٌ حُزْنٍ وَاحِدَةٍ جَهْمَةٍ ، فَالْوَاقِعُ أَنْ سَدَّادَ الرَّأْيِ

لَمْ يَلْبَثْ أَنْ صَارَعَ ذَلِكَ الْحُزْنَ الْفِطْرِيَّ

حَتَّى انْتَصَرَتْ فِينَا أَحْزَانُ الْحُكَمَاءِ

وَعَدُونَا نَذْكُرُهُ دُونَ تَجَاهُلِ أَنْفُسِنَا !

وَلِذَا كَانَ زَوَاجِي مِمَّنْ كَانَتْ أُخْتًا لِي فَغَدَتْ مَلِكَةً ،

وَشَرِيكَةً عَرْشِي فِي هَذِي الْمَمْلَكَةِ الْحَامِلَةِ لِرِوَاءِ الْحَرْبِ !

كَانَ زَوَاجًا يُفْصِحُ عَنْ فَرْحٍ مُنْكَسِرٍ الْخَاطِرُ - إِنْ صَحَّ التَّعْبِيرُ - ١٠

فَالْبَهْجَةُ فِي عَيْنِ تَسْرِيٍّ وَالدَّمْعُ مِنَ الْأُخْرَى يَجْرِي

حَتَّى اخْتَلَطَ الْفَرْحُ بِأَحْزَانِ الْمَأْتَمِ ، وَاخْتَلَطَ النَّعْيُ بِرِنَاتِ الْعُرْسِ !

وَتَسَاوَتْ كِفَّةُ بَهْجَتِنَا مَعَ كِفَّةِ أَحْزَانِ النَّفْسِ !

- بل إنا في هذا الأمر رجعنا لمشورتكم ، في فائق حكمتكم ،  
فوجدنا التأييد الصادر طوعاً منكم ، فلكم كلكم الشكر ! ١٥  
والآن أحدثكم عما سبق لكم معرفته  
من أمر أمير الترويج الشاب ، فورتبراس الابن ،  
إذ يتصور أن بنا ضعفاً أو وهناً  
أو يتخيل أن وفاة أخينا المحبوب الراحل  
قد قصمت في المملكة عرى الوحدة فانقرط العقد ، ٢٠  
مع ما يتصوره من وهم تفوقه أو من غنم مرجو ،  
ولذلك دأب على إرسال رسائل مزعجة يدعوننا فيها  
لإعادة ما نزل أبوه الراحل عنه من الأرض ،  
لأخينا الشهم المقدام الراحل  
طبقاً لعقود وثقها القانون . هذا ما فعل الشاب . ٢٥  
والآن أحدثكم عما نفعل نحن وعقد المجلس في هذا الوقت :  
أعددتنا الآن خطاباً لمليك الترويج ، عم الشاب المذكور -  
إذ أضناه العجز والزمه المرض فراشه ،  
فغداً يجهل ما يعتزم ابن أخيه -  
ونطالبه فيه أن يتدخل حتى يوقف رحف ابن أخيه ٣٠  
في أرض المملكة لدينا ، ذلك أن جميع رجال الجيش الغازي



قد جَنَدَهُمْ بِلَوَارِمِهِمْ مِنْ بَيْنِ رَعَايَا الْمَلِكِ الْمَذْكُورِ !

وَإِذَنْ تُرْسِلَكَ إِلَيْهِ ، كورنيليوس ،

يَا مَنْ نَتَقُ بِهِ ، فِي صُحْبَةِ فُولْتِيْمَانْد ،

٣٥

بِتَحِيَّتِنَا الْمَذْكُورَةِ لِلْمَلِكِ الشَّيْخِ ،

لَكِنْ دُونَ التَّخْوِيلِ بِأَيَّةِ إِجْرَاءَاتٍ أُخْرَى مِنْ جَانِبِ أَحَدِكُمَا

فِي هَذَا الشَّانِ مَعَ الْمَلِكِ سِوَى مَا هُوَ مَنْصُوصٌ

بِالتَّفْصِيلِ عَلَيْهِ ، فِي مَتْنِ خِطَابِي .

وَلِيُظْهَرَ إِخْلَاصُكُمَا لِلوَاجِبِ فِي سُرْعَةٍ إِنْجَارِكُمَا !

كورنيليوس

٤٠

: سَنُودِّي وَاجِبْنَا فِي هَذَا بَلْ فِي كُلِّ الْأَشْيَاءِ .

وفولتيماند

: بَلْ لَا نَشْكُ فِي هَذَا عَلَى الْإِطْلَاقِ ! تَقَبَّلَا وَدَاعِي الْحَارَّ !

الملك

{يُخْرِجَانِ}

وَالآنَ يَا لَإِيرْتِيسَ ! مَاذَا لَدَيْكَ مِنْ أَنْبَاءٍ ؟

حَدَّثْتَنِي عَنِ التِّمَاسِ مَا : مَاذَا تَرَاهُ يَا لَإِيرْتِيسَ ؟

اعْلَمْ بِأَنَّكَ لَنْ تُحَادِثَ عَاهِلَ الدُّنْمَرِكِ فِي طَلَبِ

٤٥

وَلَيْسَ يُجَاوِزُ الْمَعْقُولَ إِلَّا وَأَجَابَ مَطْلَبَكَ !

هَلْ تَمَّ مَا تَرْجُوهُ - يَا لَإِيرْتِيسَ - فَلَا يَكُونُ مِنْحَةً مِنِّي

بَلَا سَوْأَلٍ مِنْكَ ؟ لَا الرَّأْسُ أَقْرَبُ لِلْفُرَادِ وَلَيْسَ تَحْتَاجُ الشُّفَاهُ

إلى الأيادى مثلما يَحْتَاجُ عَرْشُ الدَّانِمَرِكِ وَالِدَكَ !

ماذا تُرَاكَ تُرِيدُ يا لايرتيس ؟

لايرتيس : مَوْلَاى أَيُّهَا الْمَهِيْبُ ! أَرْجُو السَّمَّاحَ بِعَوْدَتِي لفرنسا ٥٠

وَكُنْتُ جِئْتُ لِلدَّانِمَرِكِ طَائِعًا لَكى أُوْدَى وَأَجِيبِى بِالتَّهْنِئَةِ

فِي حَفْلِ تَتْوِيْجِكَ ! لَكِنِّى أَقْرُ الْآنَ أَنِّى -

وَقَدْ أَدَيْتُ وَأَجِيبِى - أَتُوقُ مِنْ جَدِيدٍ ،

فِكْرًا وَإِحْسَاسًا ، إِلَى الْعَوْدَةِ ! ٥٥

أَرْجُو التَّكْرَمَ بِالسَّمَّاحِ لى وَبِالصَّفْحِ الْكَرِيمِ !

الملك : وَهَلْ أَتَاكَ إِذْنُ وَالِدِكَ ؟ ماذا تَقُولُ بُولُونِيوس ؟

بُولُونِيوس : اسْتَخْلَصَ يا مَوْلَاى الْإِذْنَ بِعُسْرٍ وَبِطُولٍ سُؤَالَ ،

إِذْ جَعَلَ يُلِحُّ عَلَى مَطْلَبِهِ حَتَّى وَافَقْتُ عَلَى مَضَضٍ

وَوَضَعْتُ الْخَاتَمَ فَوْقَ الْمَطْلَبِ بِمَشَقَّةٍ ! ٦٠

وَلِلذَلِكَ أَتَوَسَّلُ لَكُمْوُ مَنَحِ الْإِذْنِ لَهُ كى يَرْحَلَ !

الملك : فَلْتَنَعَمْ يا لايرتيسُ بِطَيْبِ زَمَانِكَ ! لَا تَتَعَجَّلْ فِي شَيْءٍ

بَلْ أَنْفِقْ وَقَتَكَ فِيمَا تُمْلِيهِ جَمِيلُ خِصَالِكَ !

وَالْآنَ إِذْنُ يَا بَنَ أَخِي هَامِلْتُ ، وَابْنَى أَيْضًا -

هاملت : أَقْرَبُ مِنْ هَذَا نَسَبًا لَكِنْ أَبْعَدُ سَبَبًا ! ٦٥

الملك : مَا سِرُّ ذَلِكَ الْغَمَامِ فَوْقَ هَامَتِكَ؟

هاملت : كَلَا يَا مَوْلَايَ فَإِنِّى أَنعمُ بِسُطُوعِ الشَّمْسِ سَطُوعًا زَادَ عَنَ الحَدِّ !

الملكة : اسمع يا هاملت ! اطرَحْ عَنكَ سَوَادَ اللَّيْلِ وَلَوْنَ حَدَادِكَ

وَانظُرْ نَظْرَةً وُدًّا لِمَلِيكَكَ وَبِلَادِكَ !

٧٠ لا تَبْحَثْ لِلْأَبَدِ بِأَجْفَانٍ مُنْكَسِرَةٍ

عَن وَالِدِكَ الْأَكْرَمِ فِى بَعْضِ تُرَابِ الْأَرْضِ !

تَعْرِفُ كَمْ هُوَ مَالُوفٌ بَيْنَ النَّاسِ

أَن مَصِيرَ الْأَحْيَاءِ إِلَى مَوْتٍ ، مَارَيْنِ بِجِسْرِ الدُّنْيَا لِحُلُودِ الْأَبَدِيَّةِ !

هاملت : حَقًّا ذَلِكَ مَالُوفٌ يَا سَيِّدَتِى !

٧٥ الملكة : مَا دَامَ كَذَلِكَ فَلِمَاذَا أَصْبَحَ ذَلِكَ عِنْدَكَ فِيمَا يَظْهَرُ

أَمْرًا ذَا تَأْثِيرٍ خَاصٌّ بِكَ ؟

هاملت : فِيمَا "يَظْهَرُ" يَا مَوْلَاتِى ؟ لَا ! بَلْ فِى الْوَاقِعِ !

فَأَنَا لَا أَعْرِفُ "فِيمَا يَظْهَرُ" ! وَالْوَاقِعُ عِنْدِى

يَا أُمِّ الطَّيِّبَةِ الْقَلْبِ ، يَتَجَاوَرُ لَوْنُ عَبَّاءَتِى السَّوْدَاءِ

وَالْحُلْلَ الْمَالُوفَةَ ذَاتَ اللَّوْنِ الْحَالِكِ ،

٨٥ وَالْأَنْفَاسَ اللَّاهِثَةَ لَدَى كُلِّ تَنَهَّدٍ ،

وَالنَّهْرَ الْمُغْدِقَ مِنْهُمْ مِنْ عَيْنِى ،

وَكَاثِبَةَ تَعْبِيرَاتِ مَلَامِحِ وَجْهِى ،

وَسِوَاهَا مِنْ صُورِ الْأَتْرَاحِ وَأَشْكَالِ حَدَادِ الثَّكَلِ وَمَظَاهِرِ حُزْنِهِ ،

- فهي جميعاً 'مما يظهر' حقاً ! إن هي إلا أفعالٌ ظاهِرةٌ قد يأتيها  
 أى فتى ! لكن بقلبي شيئاً تقصّر عنه ألوانُ الظاهرِ : ٨٥
- ما الظاهرُ إلا ما يلبسه الحزنُ ليعلنَ عن نفسه !
- الملك : كم يفصحُ عن رِقّةِ طبعِكَ يا هاملتَ وشمائلِكَ المحمودَةِ  
 ألا تهملَ وأجيبكَ حداداً وأسىً لوفاةِ أبيك .
- لكنك تعلمُ لا شك بأنّ أباك الراحلَ فقد أباهُ  
 ٩٠ ويأنّ الجدّ كذلك فقد أباهُ ، ووفاءُ الأبناءِ يُحتّمُ أن يُبدوا  
 حُزنَ الفقْدِ ، حداداً ، رمزاً ما ا
- لكن الإصرارَ على حزنٍ لا يترشح  
 يتنافى مع تقوى القلبِ ،
- أو يُنكرُ شيمَ رجولتنا ومشيةَ ربِّ الكونِ ،  
 بل ينبئُ بفؤادٍ لم يتحصّنْ بالإيمانِ
- وجنانٍ يفتقرُ إلى الصبرِ وتفكيرِ الجَهْلَةِ والبُلْهَاءِ .
- الموتُ إذن محتومٌ لا يستثنى أحداً ، ويشيعُ العلمُ به  
 كالعلمِ بأيسرِ ما تُدرِكُهُ أى حواسُ الإنسانِ ا
- فلماذا تعترضُ عليه وتجزعُ منه بلا منطقٍ ١٠٠
- حتى تذهبَ نفسك حَسَراتٍ؟ تَبّاً لك! هذا جُرمٌ فى حقِّ الباريِ
- بل فى حقِّ الموتى ، وكذلك حقَّ الفِطْرَةِ ،

والعقلُ يَراهُ بأقصى دَرَجاتِ السُّخْفِ ،  
 فالعقلُ يقولُ بأنَّ الآباءَ يَمُوتُونَ بِكُلِّ الأَحْوالِ ،  
 ١٠٥ بلْ ما فَتَى يَنادى حَتَّى اليَوْمِ ومُنْذُ تَوَارَتْ أَوَّلُ جُثَّةٍ :  
 'لا بُدَّ مِنَ المَوْتِ !' نَرَجُو أَنْ تَطْرَحَ أرضاً  
 حُزْناً لا جَدوى مِنْهُ ، وَأَنْ تَنْظُرَ لى نَظَرَتِكَ إلى الوالِدِ .  
 ولتَعَلِّمْ هذى الدُّنيا جَمْعاً

أَنْتَ أَوَّلُ مَنْ يَجْلِسُ مِنْ بَعْدِى فى هذا العَرْشِ  
 ١١٠ وإِلَيْكَ أَقْدَمُ أَسْمَى الحُبِّ وأَشْرَفُهُ -  
 حُبُّ الوالِدِ حِينَ يَبْرُّ أَشَدُّ البِرِّ بِوَلَدِهِ ! أَمَّا ما تَعْتَزِمُهُ  
 مِنْ عَوْدَتِكَ إلى الجامِعةِ بِبِلَدَةِ 'وِيتَنِبرج'  
 فإنا أَعْتَرِضُ عَلَيْهِ بِكُلِّ قُوَاى

١١٥ وإِذَنْ أَرْجوكَ أَنْ تُقْنِعَ نَفْسَكَ أَنْ تَبْقَى مَعَنَا  
 تَنْعَمُ أو تَهْنَأُ بِرِعايَةِ أَعْيُنِنَا لَكَ  
 إِنَّكَ رَجُلُ القَصْرِ الأَوَّلِ وابنُ أَخِي وابنِى !

الملكة : لا تَجْعَلْ أُمِّكَ تَتَوَسَّلُ عِبتاً يا هَامِلَتُ !  
 أَرْجوكَ ابْقَ هُنَا مَعَنَا ! لا تَمْضِ إلى وِيتَنِبرج !

١٢٠ هَامِلَت : وَلَسَوْفَ أَطِيعُكَ قَدْرَ الطَّاقَةِ يا سَيِّدَتى !  
 الملك : ما أَجْمَلُهُ مِنْ رَدٍّ يَنْطِقُ بِالحُبِّ !



فَلْتَمَتَّعْ بِمَزَايَا الْمَلِكِ لَدَيْنَا فِي الدُّنْمَرِكِ . هَيَّا يَا سَيِّدَتِي !  
 تِلْكَ مُوَافَقَةٌ جَاءَتْ طَوْعًا كَيْ تَفْصِيحَ عَنْ أَدَبِ جَمٍّ  
 وَتُشِيْعَ الْبَسْمَةِ فِي قَلْبِي . وَسَأَشْكُرُ لِلرَّبِّ بَانَ أَمْرٌ أَلَّا  
 يَشْرَبَ مَلِكُ الدُّنْمَرِكِ هُنَا آيَةً أَنْخَابٍ فِي هَذَا الْيَوْمِ  
 ١٢٥ حَتَّى تَنْطَلِقَ مَدَافِعُنَا الْكُبْرَى كَيْ تُعْلِنَ ذَلِكَ لِلْمُزَنِّ  
 فَإِذَا بِدَوَى شَرَابِ الْمَلِكِ يَهْزُ سَمَاءَ الْكَوْنِ  
 فَتُرَدُّ أَصْدَاءُ الطَّلَقَاتِ هَزِيمًا لِلرَّعْدِ عَلَى الْأَرْضِ ! هَيَّا نَمْضِي !  
 {صوت النفير ويخرج الجميع إلا هاملت}

هاملت

: أَوَاهُ لَيْتَ أَنْ هَذَا الْجِسْمَ ذَا الْأَدْرَانِ أَنْ يَنْضَهَرَ  
 ١٣٠ وَيَسْتَحِيلَ عِنْدَ الْانْصِهَارِ قَطْرًا مِنْ نَدَى  
 أَوْ لَيْتَ أَنْ الْبَارِئَ الْقَيُّومَ لَمْ يُحَرِّمِ الْإِنْتِحَارَ !  
 رُحْمَاكَ رَبِّي ! مَا أَحْقَرَ الدُّنْيَا بِعَيْنِي !  
 وَمَا أَمْرٌ مَا تَبْدُو شَوَاغِلُ الْحَيَاةِ عِنْدَنَا -  
 كَتِيبَةٌ مَمْلُوءَةٌ لَا تُسْتَسَاغُ بَلْ لَا نَنْفَعُ فِيهَا ! تَبَّا لَهَا !  
 ١٣٥ حَدِيقَةٌ تَدَهَوَّرَتْ ! لَمْ تُتَرَعَّ أَعْشَابُهَا الْبَرِيَّةُ الَّتِي تَطْفَلَتْ  
 بَلْ قَدْ طَغَى عَلَيْهَا كُلُّ فَاسِدٍ غَلِيظِ الطَّبْعِ دُونَ غَيْرِهِ !  
 هَلْ تَبْلُغُ الْأُمُورُ هَذَا الْحَدَّ ؟ وَمَا مَضَى عَلَى وَقَاتِهِ سِوَى شَهْرَيْنِ !  
 بَلْ مَا انْقَضَى شَهْرَانِ كَامِلَانِ - شَهْرَانِ لَا أَكْثَرَ -

- على وقاة ذلك المليك الرائع ! وإن يُقَارَنُ  
بالذي تلاه كان مثل ربّ الشمس هايبيريون  
ومن تلاه شبه جدّي شائِه 'ساتور' !  
لَكُمْ أَحَبُّ أُمِّي ! بل لَمْ يَكُنْ يُطِيقُ أَنْ تَمَسَّ وَجْهَهَا  
هباتُ رِيحٍ مِنْ سَمَاءٍ عاصِفَةٍ ! فِيا سَمَاءُ يا أَرْضُ تُرَى  
مِنْ الْمُحْتَوِّمِ أَنْ أَتَذَكَّرَ ؟ لَشَدَّةِ مَا تَعَلَّقَتْ بِهِ كَأَنَّ عَذْبَ مَنْهَلَةٍ  
يُطْفِئُ لَهَيْبَ غُلَّةٍ لَا تَنْطَفِئُ !  
لَكُنْهَا قَبْلَ انْقِضَاءِ شَهْرِ وَاحِدٍ - وَلَيْتَنِي أَكْفُ عَنْ تَذْكَارِ ذَلِكَ ! ١٤٥  
يا أَيُّهَا الضَّعْفُ إِذْنُ . . . إِنِّي أَسْمِيكَ امْرَأَةً !  
شَهْرٌ قَصِيرٌ ! بل لَمْ يَزَلْ حِذَاوْهَا جَدِيدًا -  
ذَاكَ الَّذِي سَارَتْ بِهِ حَتَّى تُشَيِّعَ وَالِدِي الْمُسْكِينُ !  
وَمِثْلَمَا بَكَتْ نِيُوبَى فِي الْأَسَاطِيرِ الْقَدِيمَةِ  
ذَرَفَتْ كُلَّ الدَّمُوعِ ! يا عَجَبًا ! أَوَاهُ يا رَبِّي !  
إِنَّ الْبَهِيمَةَ الَّتِي لَا تَعْرِفُ الْمَنْطِقَ  
تُكَابِدُ الْحِدَادَ وَقْتًا أَطْوَلَ ! لَكُنْهَا تَزَوَّجَتْ مِنْ عَمِّي !  
أَيُّ مَنْ شَقِيقِ وَالِدِي ! لَكِنَّهُ لَا يُشَبِّهُهُ  
إِلَّا كَمَا أَشْبَهُ فِي جِسْمِي هِرْقُلُ !  
وَفِي غُضُونِ شَهْرٍ قَبْلَ أَنْ يَجِفَّ الْمِلْحُ فِي دُمُوعِهَا الْمُخَاتِلَةِ

وَقَبْلَ أَنْ يُغَادِرَ الْجَفْنَ الَّذِي اعْتَرَتْهُ حُمْرَةُ الْبُكَاءِ وَالْقُرُوحِ ١٥٥  
تَزَوَّجَتْ ! يَا شَرَّ هَذِي السُّرْعَةِ الْأَثِيمَةِ !  
وَكَيْفَ عَجَلَتْ بِلَهْفَةٍ إِلَى ذَاكَ الْفِرَاشِ فِي الْحَرَامِ ؟  
قَدْ سَاءَ فِعْلُهَا وَسَاءَ مَا يُفْضَى إِلَيْهِ !  
وَيَا قُوَادِيَ انْفِطِرْ ! إِذْ لَا مَنَاصَ مِنْ كِتْمَانِ أَمْرِي !

{يدخل هوراشيو ومارسيلوس وبرناردو}

١٦٠ هوراشيو : تَحِيَّةٌ لِمَوْلَايَ الْعَظِيمِ !

هاملت : تَسُرَّنِي رُؤْيَاكُمْ فِي صَبْحَةٍ وَعَافِيَةٍ ! هوراشيو !

أَوْ إِنِّي نَسِيتُ نَفْسِي !

هوراشيو : بَعِيْنِهِ يَا سَيِّدِي ! وَخَادِمُكَ الضَّعِيفُ لِلْأَبَدِ !

هاملت : بَلْ قُلْ صَدِيقِي الْعَزِيزُ ! لَا بُدَّ أَنْ تَتَبَادَلَ الْأَلْقَابَ !

١٦٥ هوراشيو ! مَاذَا أَتَى بِكَ . . . مِنْ وَيتْبِرْج ؟ - مارسيلوس !

مارسيلوس : مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ !

هاملت : بَلْ مَا أَشَدَّ مَا يَسُرَّنِي لِقَاؤُكُمْ ! {إلى برناردو} طَابَ مَسَاؤُكَ !

لَكِنْ لِمَاذَا جِئْتَ مِنْ وَيتْبِرْج ؟ قُلْ لِي بِالْحَقِّ !

هوراشيو : مِزَاجُ هُرُوبٍ مِنَ الدَّرْسِ يَا مَوْلَايَ !

١٧٠ هاملت : حَتَّى الْعَدُوُّ لَنْ يَقُولَ عَنْكَ هَذَا !

هَيْهَاتَ أَنْ تُرْغِمَ آذَانِي عَلَى تَصَدِيقِ مَا اتَّهَمْتَ نَفْسَكَ بِهِ !

- فَلَسْتُ مِمَّنْ يَهْرُبُونَ مِنْ دُرُوسِهِمْ ! فما الذي يَجِيءُ اليومَ بكَ  
إلى مِيناءِ إلسِينُورَ ؟ لَسَوْفَ تَنْتَهِي بِأَنْ نُعَلِّمَكَ  
حُبَّ الشَّرَابِ والإِسْرَافِ فِيهِ قَبْلَ أَنْ تَرْحَلَ !  
١٧٥ هوراشيو : جِئْتُ لِأَشْهَدَ يَا مَوْلَايَ . . مَاأَتَمَّ وَالِدِكَ الرَّاحِلُ .  
هاملت : أَرْجوكَ لَا تَسْخَرْ زَمِيلَ دِرَاسَتِي مِنِّي  
فما أَظُنُّ إِلَّا أَنَّكَ انْتَوَيْتَ أَنْ تَرَى رِفَافَ وَالِدَتِي !  
هوراشيو : حَقًّا يَا مَوْلَايَ ! جَاءَ مُبَاشَرَةٌ فِي أَعْقَابِ الْمَآئِمِ !  
هاملت : من أَجْلِ الاِقتِصَادِ يَا هُورَاشِيُو !  
١٨٠ فما عَمَرْتُ بِهِ مَوَائِدُ العِزَاءِ مِنْ فِطَائِرِ اللُّحُومِ  
تَحَوَّلْتُ إِلَى مَوَائِدِ الزَّفَافِ بَعْدَ أَنْ بَرَدَتْ !  
وَلَيْتَنِي قَابَلْتُ فِي الأُخْرَى أَلَدَّ أَعْدَائِي  
وما شَهِدْتُ ذَاكَ اليَوْمَ يَا هُورَاشِيُو ! أَبِي !  
إِخَالَ أَنَّنِي أَرَى أَبِي !  
هوراشيو : أَيْنَ يَا مَوْلَايَ ؟  
هاملت : بَعَيْنِ ذِهْنِي يَا هُورَاشِيُو !  
١٨٥ هوراشيو : رَأَيْتُهُ مَرَّةً ! قَدْ كَانَ مَلَكًا صَالِحًا !  
هاملت : كَانَ أَبِي رَجُلًا حَقًّا : بَلْ كَانَ الرَّجُلَ الأَمْثَلَ !  
لَنْ أَشْهَدَ أَبَدًا رَجُلًا مِثْلَهُ !

- موراشيو : مَوْلَايَ ! أَظُنُّنِي رَأَيْتُهُ الْبَارِحَةَ !
- هاملت : رَأَيْتَهُ ؟ رَأَيْتَ مَنْ ؟
- موراشيو : مَوْلَايَ ! وَالِدَكَ الْمَلِكَ ! ١٩٠
- هاملت : الْمَلِكُ أَبِي !
- موراشيو : خَفَّفَ مِنْ دَهْشَتِكَ هُنَيْهَ . . بِإِعَارَةِ أُذُنٍ يَقْظَهُ  
حَتَّى تَسْمَعَ مَا أَرَوِيهِ وَمَا شَاهَدَهُ هَذَانِ مَعِيَ  
مِمَّا يُشْبِهُ مُعْجَزَةً !
- هاملت : دَعْنِي أَسْمَعَ بِاللَّهِ عَلَيْكَ ! ١٩٥
- موراشيو : فِي نَوْبَتَيْنِ لِلْحِرَاسَةِ اللَّيْلِيَّةِ - عَلَى امْتِدَادِ لَيْلَتَيْنِ  
فِي قَلْبِ السُّكُونِ وَالِدُجَى عِنْدَ انْتِصَافِ اللَّيْلِ  
إِذْ بِالسَّيِّدِينَ مَارْسِيلُوسَ وَبِرْنَارْدُو هُنَا  
يُفَاجَّانِ بِالَّذِي يَبْدُو أَمَامَهُمَا : شَبَحٌ شَبِيهُ بِالْمَلِكِ وَالِدِكَ  
وَيَرْتَدِي دُرُوعَهُ الدَّقِيقَةَ الْمُفْصَلَّةَ - مِنَ الْجَبِينِ لِلْقَدَمِ - ٢٠٠  
يَسِيرُ فِي رَزَانَةٍ وَفِي جَلَالٍ مُتَّدٍ !  
وَمَرَّ مَرَّاتٍ ثَلَاثًا . . أَمَامَ أَعْيُنٍ مَأْخُودَةٍ بِمَا تَرَى  
الْخَوْفُ فَاجَأَهَا فَأَعْجَزَهَا ! وَلَمْ يَكُنْ مَقْدَارُ بُعْدِهِ سِوَى  
طُولِ عَصَاهُ الْمَلِكِيَّةِ ! وَذَابَ الْحَارِسَانِ خَوْفًا بَلٍ وَأَصْبَحَا  
هَلَامًا رَاجِعًا ! أَوْ قُلْ أَصَابُهُمَا الْبَكْمُ . . فَلَمْ يُحَادِثَاهُ ! ٢٠٥



وأفضيّا بتكثّم ورهبةٍ إلى سمعى بما حدث !  
 فما لبثتُ أن شاركتُ نوبةَ الحراسة - فى الليلة الثالثة -  
 وشهدتُ حين أتى الشبح - مصداق ما رويّاه لى بدقةٍ  
 ٢١٠ عن وقتٍ مقدّمه وهيبته جميعاً ! قد كنتُ أعرفُ والدك  
 وهاتان اليدان لا تتماثلان مثلاً يماثلُ الفقيدَ ذلك الشبح !

هاملت : ولكن أين كان هذا ؟

مارسيلوس : مولاي على الإفريز .. حيث مقرّ حراستنا !

هاملت : ألم تُحادثوه ؟

هوراشيو : خاطبته مولاي لكن .. لم يجب ! وإن ظننتُ أنه  
 ٢١٥

فى لحظةٍ قد همّ بالكلام ! إذ كان يرفعُ رأسه  
 مثل الذى على وشك الحديث ! لكن ديك الصبح صاحَ عاليًا  
 وعندها وجدته يعودُ القهقرى على عجلٍ  
 ثم اختفى عن الأنظار !

هاملت : ما أغربَ هذا ! ٢٢٠

هوراشيو : قسّمَا بحياتي يا مولاي الأشرفَ هذا حق !

ورأينا من واجبنا أن نطلعك عليه !

هاملت : حقًا يا سادة ! لكن الأمر يثير القلق لدى

الديكم نوبة سهرٍ أخرى الليلة ؟

- ٢٢٥ : جميع : عِنْدَنَا مَوْلَاىَ !
- هاملت : يَلْبَسُ دِرْعًا قُلْتُمْ ؟
- جميع : يَلْبَسُ دِرْعًا يَا مَوْلَاىَ !
- هاملت : من رَأْسِهِ إِلَى الْقَدَمِ ؟
- جميع : مَوْلَاىَ ! مِنْ رَأْسِهِ إِلَى الْقَدَمِ !
- هاملت : إِذَنْ لَمْ تُبْصِرَا وَجْهَهُ ؟
- هوراشيو : بَلْ أَبْصَرْنَاهُ ! إِذْ رَفَعَ قِنَاعَ الْوَجْهِ إِلَى الْجَبْهَةِ !
- ٢٣٠ : هاملت : وَكَيْفَ كَانَ يَبْدُو - عَابِسًا ؟
- هوراشيو : وَجْهٌ يَزِيدُ حُزْنَهُ عَنِ الْغَضَبِ
- هاملت : أَشَاحِبٌ أَمْ أَحْمَرٌ ؟
- هوراشيو : بَلْ بِالْغُ الشُّحُوبُ !
- هاملت : وَثَبْتُ عَيْنَيْهِ عَلَيْكُمْ ؟
- هوراشيو : وَلَمْ يَرْفَعَهُمَا لَحْظَةً !
- هاملت : يَا لَيْتَنِي كُنْتُ هُنَاكَ !
- هوراشيو : إِذَنْ لَدَهَشْتُ كُلَّ الدَّهْشَةِ !
- ٢٣٥ : هاملت : عَلَى الْأَرْجَحِ ! وَهَلْ بَقِيَ طَوِيلًا ؟
- هوراشيو : مَقْدَارَ مَا تَعُدُّ غَيْرَ مُسْرِعٍ مِنْ وَاحِدٍ إِلَى مِائَةٍ !

مارسيلوس

: أطول .. أطول !

وبرناردو

هوراشيو : بل ليس حينَ رأيته أنا !

٢٤٠

هاملت : والشيبُ في لحيتِه ؟

هوراشيو : وكما كانت تبدو لي في أثناءِ حياتِه :

سوداءَ مُحَلَّاةٍ بالفضَّة !

هاملت : وإذنَ أسهرُ معكم هذِي اللَّيْلَة

فلربَّ الشَّبحُ يعودُ إلى السَّير !

هوراشيو : بل إنني لوائقٌ مِنْ ذلك !

هاملت : إنَّ يَتَمَثَّلُ بأبى الأشرَفِ حقًا فلسوفَ أَكَلَّمُهُ حتَّى

٢٤٥

لو فَعَرَّتْ نارُ جَهَنَّمَ فَاها كى تَمْنَعَنِي !

أرجوكم يا صحبُ جميعًا إن كُنْتُمْ أَخْفِيْتُمْ

حتى الآنَ عن الدنيا ما شاهدْتُمْ

فَدَعُوا ذلكَ يَمَكُثُ طَيَّ الكتمانِ دَوَامًا !

وكذلكَ مَهْمَا يَكُنُ اللَّيْلَة من أحداثٍ

٢٥٠

فَدَرُوهَا في الأفهامِ بلا أَلْسِنَةٍ قَطْ !

ولسوفَ أُثِيبُ مَحَبَّتَكُمْ ! والآنَ وداعًا !

حتى نَتَلَاقَى فوقَ الإفريزِ ما بين الحادية عشرة

والثانية عشره !

الجميع : ولاؤنا لسُموكُمْ !

هاملت : فَلأَبَادِكُمْ وِدَادًا بَوْدَادٍ .. والوداع !

{يُخرج هوراشيو ومارسيلوس وبراناردو}

٢٥٥ رُوحُ أَبِي فِي دِرْعِ الْحَرْبِ ! ذَاكَ دَكِيلُ خَلَلٍ !

بَلْ أَشْتَمُ وَقُوعَ جَرِيْمَةٍ ! لَيْتَ اللَّيْلَ يَحُلُّ الْآنَ

لَكِنْ حَتَّى يَأْتِيَ اللَّيْلُ .. قَرِّىْ يَا نَفْسُ !

لأَبَدٍ وَأَنْ تَظْهَرَ أَفْعَالُ الشَّرِّ أَمَامَ عُيُونِ النَّاسِ

حَتَّى لَوْ دُفِنْتَ فَاحْتَجَبَتْ تَحْتَ تُرَابِ الْأَرْضِ جَمِيعًا !

{يُخرج}

### المشهد الثالث

{ يَدْخُلُ لايرتيس وأوفيليا أخته }

لايرتيس : أَرْسَلْتُ جَمِيعَ الْأَمْتِعَةِ إِلَى الْمَرْكَبِ فَوَدَاعًا !

أَرْجُو يَا أُخْتِي أَنْ سَنَحْتَ فُرْصَةً

بِهُبُوبِ الرِّيحِ مُوَاتِيَةً وَتَوَافِرٍ مِنْ يَنْقُلُ أَيَّ رَسَائِلٍ

أَلَّا تَغْفُلَ عَيْنُكَ حَتَّى أَسْمَعَ مِنْكَ الْأَنْبَاءَ

أوفيليا : أَلَدَيْكَ بِذَلِكَ شَكٌّ ؟

لايرتيس : أما عن هاملت ، وحكاية ما يئديه من الحب ، ٥

فاعتبريها من بدع العصر ونزوة لهو عابرة  
مثل بنفسجة بربيع العمر الريان وفي أوجه  
ما أسرع ما تفتح راهية دون بقاء !  
ما أعذب ما تبدو للعين وإن تك ذات فناء !  
كعبير ملاً الجو وضاع شذاه اللحظة ! هي ذلك لا أكثر !

أوفيليا : ليست أكثر من ذلك ؟

لايرتيس : لا تعتبرها أكثر من ذلك ! فطبيعتنا أن ننمو ١٠

لكن نمو الجسم محال أن يقتصر على الجسم وقوته وحده !  
فالجسم هو المعبد للروح . . ونمو المعبد يصحبه دفع وتوسع  
في العقل وفي الروح العابدة به قطعاً !  
وإذن فمن الجائز أن الرجل الآن يحبك

١٥ وبلا دنس أو أي خداع لإرادته في الحب تجاهك  
لكن عليك بأن تخشى أمر المستقبل  
فمكانته عالية وإرادته ليست بيده

بل هو يخضع للنسب المرموق ومقتضياته ،  
وخلافاً للعمامة لا يملك هاملت أن يختار لنفسه  
٢٠ فعلى ما يختار يقوم رخاء الدولة وتقوم سلامتها ،



وَإِذْنٌ فَلَدَيْهِ قُيُودٌ تَتَحَكَّمُ فِيهَا يَخْتَارُهُ  
 وَحُدُودٌ يَفْرُضُهَا أَنْ يَقْبَلَهُ النَّاسُ وَيَرْضَوْا بِهِ  
 أَيْ سَائِرُ جَسَدِ كِيَانٍ هُوَ رَأْسُهُ !  
 وَإِذْنٌ فَإِذَا أَعْلَنَ حُبًّا لَكَ ، فَلَسَوْفَ تَرَيْنَ مِنَ الْحِكْمَةِ أَنْ  
 يَعْتَمِدَ التَّصَدِيقُ عَلَى قُدْرَتِهِ أَنْ يُثَبِّتَ مَا يَزْعُمُهُ بِالْأَفْعَالِ ،  
 ٢٥ وَالْإِثْبَاتُ هُنَا ، فِي مَوْقِعِهِ السَّامِيِّ وَمَكَانَتِهِ الْخَاصَّةِ ،  
 يَتَوَقَّفُ بِالْحَقِّ عَلَى مَا تَرْضَاهُ الدُّعْرُكُ جَمِيعًا !  
 وَعَلَيْكَ إِذْنٌ تَقْدِيرٌ مَدَى مَا يَخْسِرُهُ شَرْفُكَ  
 ٣٠ إِنْ أَسْرَفْتَ الْأُذُنُ مُصَدِّقَةً فِي الْإِصْغَاءِ لِأَلْحَانِ غَرَامِهِ  
 أَوْ إِنْ سَلَّمْتَ لَهُ قَلْبَكَ حَقًّا ،  
 أَوْ إِنْ فَتَحْتَ لَهُ كُنْزَ الْعِفَّةِ حِينَ يُلِحُّ عَلَيْكَ وَلَا  
 يَقْدِرُ أَنْ يَتَحَكَّمَ فِي رَغَبَاتِهِ !  
 وَعَلَيْكَ إِذْنٌ بِالْحَذَرِ أَيَّا أَوْفِيلِيَا ! الْحَذَرُ شَقِيقَتِي الْمَحْبُوبَةُ !  
 ٣٥ وَلِتَقْفِي بِمُؤَخَّرَةِ صُفُوفِ الْحُبِّ بَعِيدًا عَنْ مَرْمَى أخطارِ سِهَامِ الرِّغْبَةِ !  
 وَأَجَلٌ ذَوَاتِ الْعِفَّةِ يَسْتَكْثِرُونَ الْكَشْفَ عَنِ الْوَجْهِ وَلَوْ  
 لِلْقَمَرِ الشَّاحِبِ رَبِّ الطُّهْرِ ! بَلْ إِنَّ فَضِيلَةَ أَهْلِ الْفَضْلِ هُنَا  
 لَنْ تَسْلَمَ مِنَ أَلْسِنَةِ السُّوءِ ! وَكَثِيرًا مَا  
 تَنْقَضُ الدِّيدَانُ عَلَى الرُّضْعِ مِنْ أَزْهَارِ رَيْعِ زَاهٍ

٤٠ قَبْلَ تَفْتِيحِ أَيِّ بَرَاعِمٍ فِيهَا ! بَلْ مَا أَكْثَرَ مَا نَجِدُ الرِّيحَ الْمَسْمُومَةَ  
 قَدْ هَبَّتْ فِي فَجْرِ حَيَاةِ الْمَرْءِ عَلَى أُنْدَاءِ صِبَاهِ !  
 الْحَذَرُ إِذْنُ مَطْلُوبٍ ! وَالْخَشْيَةُ خَيْرُ سَبِيلٍ لِسَلَامَةِ صَاحِبِهَا !  
 وَصِبَا الْإِنْسَانِ يَثُورُ عَلَى ذَاتِهِ ،  
 حَتَّى دُونَ تَدَخُّلٍ !

٤٥ : لَكَ أَنْ أَجْعَلَ هَذَا الدَّرْسَ الْجَيِّدَ نُصْبَ عِيُونِي أوفيليا

وَرَقِيئًا يَحْرُسُ قَلْبِي . لَكِنْ أَرْجُو أَلَّا تَغْدُوَ أَنْتَ -  
 وَأَنْتَ أَخِي الْأَكْرَمُ - مِثْلَ رُعَاةٍ مِنْ أَهْلِ الْغَفْلَةِ !  
 لَا تَرَسُمْ لِي دَرْبًا لِلْجَنَّةِ شَاقًّا مَحْفُوقًا بِالْأَشْوَاكِ  
 وَتُعَارِسُ أَنْتَ النِّزَوَاتِ الطَّائِشَةَ الْمُتَهَوِّرَةَ الدُّنْيَا  
 أَوْ تَسْلُكَ دَرْبَ الْعَبَثِ بِبُسْتَانِ الزَّهْرِ الْمُفْضِي لِجَهَنَّمَ  
 حَتَّى تَغْفُلَ عَمَّا أَسْدَيْتَ مِنَ النُّصْحِ !

٥٠

لايرتيس : لَا تَخْشَى شَيْئًا مِنْ ذَلِكَ ! يَبْدُو أَنِّي قَدْ أَتَأَخَّرْتُ لَكِنْ -

{يدخل بولونيوس}

ها قد وَصَلَ الْوَالِدُ !  
 سَأُضَاعِفُ مِنْ بَرَكَتِهِ لِي حَتَّى يَتَضَاعَفَ حَظِّي وَهَنَائِي  
 وَالْفُرْصَةُ سَانِحَةٌ لَوَدَاعِ ثَانٍ !

بولونيوس : ما زِلْتَ هُنَا ؟ وَيْحَكَ هَيَّا لِسَفِينَتِكَ الْآنَ وَأَسْرِعْ ٥٥

فالريِّحُ مُوَاتِيَةٌ تَمَلَأُ أَشْرِعَتَكَ ! هَيَّا يَتَنَظَرُ الرُّكَّابُ قُدُومَكَ !  
ها أَنَذَا قَدْ بَارَكْتُكَ !

{يضع يده على رأس لايرتيس}

لَكِنْ هَاكَ نَصَائِحَ مَعْدُودَةٍ . . أَرْجُو أَنْ تَنْقُشَهَا فِي ذَاكَرَتِكَ :

لَا تُفْصِحْ بِلِسَانِكَ عَنْ أَفْكَارِكَ ،

أَوْ تَتَعَجَّلْ بِالتَّنْفِيدِ لِأَفْكَارِ طَائِشَةٍ لَمْ تَنْضُجْ ، ٦٠

وَتَبَسِّطَ فِي مَسْلِكَكَ وَلَكِنْ دُونَ تَبَذُّلٍ

أَمَّا أَصْحَابُكَ ، إِنْ كُنْتَ خَبِرْتَ صِدَاقَتَهُمْ ،

فَاسْتَمْسِكْ بِهِمْ وَيَاطْوَأَقِ مِنْ فُؤَادِ

لَكِنْ لَا تُتْعِبْ كَفَّكَ بِمُصَافَحَةِ الْغِرِّ الْمُتَبَاهِي الْأَخْرَقِ ! ٦٥

وَحَذَّارٍ بِأَنْ تَشْتَبِكَ بِأَيِّ عِرَاكِ لَكِنْ ،

إِنْ حَدَّثَ عَلَى رَغْمِكَ ، فَابْتِثْ حَتَّى يَتَوَقَّكَ الْخَصْمُ !

أَعِزِّ السَّمْعَ لِكُلِّ رَجُلٍ ، لَكِنْ لَا تَتَحَدَّثْ إِلَّا لِلْقَلَّةِ :

اسْمَعْ آرَاءَ النَّاسِ جَمِيعًا ، مُحْتَفِظًا بِالْحُكْمِ إِلَى حِينٍ !

لَا تَبْخُلْ بِنَقُودِكَ فِيمَا تَخْتَارُ مِنَ الْمَلْبَسِ ٧٠

دُونَ غُلُوٍّ فِي الْمَظْهَرِ ، أَيْ بِثَرَاءٍ دُونَ تَبَهُّرٍ

فكثيراً ما يُعلنُ مظهرُ إنسانٍ عن مَخْبِرِهِ :  
أبناءُ فرنسا من أصحابِ المنزلةِ العليا والجاهِ -  
أرفعُ من يمتازونَ بِذوقِ سامٍ في هذا البابِ خصوصاً !  
لا تَقْتَرِضِ المَالَ ولا تُقْرِضْهُ أبداً

٧٥

فالقرضُ كثيراً ما يعنى فَقْدَ المَالِ وفَقْدَ الصَّاحِبِ  
والعيشُ على المَالِ المُقْتَرَضِ يَحْتَثُّ على الإسْرَافِ .  
أما تاجُ النُّصحِ إليكَ فأمرٌ بالصدِّقِ مع النفسِ  
إنَّكَ إنْ لَمْ تَخْدَعْ نَفْسَكَ لَنْ تَخْدَعْ أَحداً قطُ  
ذلكَ محتومٌ مثلَ مجيئِ اللَّيْلِ بِأخِرِ كُلِّ نَهارٍ

٨٠

فوداعاً ولتُسهِمِ بَرَكَتُنَا في إنصاجِ النُّصحِ بِنَفْسِكَ .  
لايرتيس : أَسْتَأذِنُكُمْ في أَنْ أَرَحَلَ يا مَوْلَايَ .. بِكُلِّ تَوَاضُعٍ !  
بولونيوس : الوقتُ يُحَاصِرُكَ فَهَيَّا .. خَدَمُكَ يَنْتَظِرُونَكَ !  
لايرتيس : إلى اللقاءِ أوفيليا ! لا تَنْسَى الَّذِي ذَكَرْتَهُ لَكَ !

٨٥

أوفيليا : هو في ذَاكِرتي وعليه القُفْلُ !  
وسأتركُ مِفْتَاحَ القُفْلِ مَعَكَ !  
لايرتيس : إلى اللقاءِ !

{يُخْرِجُ}

بولونيوس : ماذا أَقْضَى لَكَ يا أوفيليا بِهِ ؟

- أوفيليا : مَعْدِرَةٌ ! أَمْرٌ يَتَعَلَّقُ بِالْأَشْرَفِ هَامَلْتِ !
- بولونيوس : أَحْسَنْتِ إِذْ ذَكَرْتِنِي . فَقَدْ نَمَّا إِلَى أَنَّهُ فِي الْفَتْرَةِ الْأَخِيرَةِ ٩٠
- قد أَكْثَرَ اللَّقَاءَ بِكَ ! وَكُنْتَ أَنْتِ لِأُتْمَانِعِينَ بَلْ  
تُعْطِينَهُ الْوَقْتَ الَّذِي يَبْغِيهِ دُونَمَا حِسَابُ .  
فَإِنْ يَكُنْ ذَاكَ الَّذِي سَمِعْتُهُ صَحِيحًا  
فَإِنِّي عَلَى سَبِيلِ الْحَيْطَةِ
- ٩٥ لا بُدَّ أَنْ أَقُولَ إِنَّهُ دَلِيلُ النِّقْصِ فِي إِدْرَاكِ مَوْقِفِكَ  
وَمَا يَلِيقُ بِابْنَتِي وَمَا يُمْلِيهِ أَيْضًا شَرَفُكَ !  
مَاذَا إِذَنْ بَيْنَكُمَا ؟ وَأَصْدَقِيْنِي الْقَوْلَ .
- أوفيليا : الْحَقُّ أَنَّهُ قَدْ أَكْثَرَ الْحَدِيثَ عَنْ هَوَاهُ فِي غُضُونِ الْفَتْرَةِ الْأَخِيرَةِ
- ١٠٠ وَقَدَّمَ الْكَثِيرَ مِنْ 'عُرُوضِ' الْحُبِّ لِي !
- بولونيوس : الْحُبُّ ؟ هَذَا حَدِيثُ كُلِّ غَضٍّ الْعُودِ لَمْ يَنْضَجْ  
وَلَمْ يَخْضُ مَكَامِنَ الْخَطَرِ !  
وَهَلْ تُصَدِّقِينَ هَذِهِ الْعُرُوضَ حَسَبًا سَمِيَّتِهَا ؟
- أوفيليا : لَا أَسْتَطِيعُ الْقَطْعَ يَا مَوْلَايَ فِيمَ عَسَايَ أَنْ أَرَى !
- ١٠٥ بولونيوس : إِذَنْ فَدَعِينِي أَوْضَحْ لَكَ الْأَمْرَ حَقًّا
- إِذَا كُنْتَ قَدْ خِلْتَ تِلْكَ 'الْعُرُوضُ' نُقُودًا مِنَ الذَّهَبِ الْإِبْرِيذِ  
وَلَيْسَتْ سِوَى عَمَلَةٍ زَائِفَةٍ - فَقُولِي بَأْتِكَ مَا رَلَتْ طِفْلَةً !



عليك بأن ترفعِي قيمةَ العرضِ فالأمرُ خاصٌ بِذَاتِكَ  
ولكنَّ أنفاسَ هذا المَجَازِ الهزِيلِ تكادُ تَقَطُّعُ إن قُلْتُ إِنِّي  
بذا "أَتَعَرَّضُ" لِلوَصْفِ بِالْحُمُقِ أَيْضًا !

١١٠ : اوفيليا : لقد أَلَحَّ يا مولاي في تَأْكِيدِ حُبِّهِ بِأَسْلُوبٍ شَرِيفٍ !

بولونيوس : نَعَمْ ! أَصَبْتُ إِذْ وَصَفْتِهِ بِأَنَّهُ أَسْلُوبٌ ! يَا لِلْهَرَاءِ !

اوفيليا : بل أَكَّدَ التَّعْبِيرَ عَنْ غَرَامِهِ مَوْلَايَ -

بِكُلِّ أَيْمَانِ السَّمَاءِ وَالْقَدَاسَةِ !

بولونيوس : نَعَمْ ! حَبَائِلُ اصْطِيَادٍ سَادَجِ الطُّيُورِ !

١١٥ : أَعْرِفُ خَيْرَ مَعْرِفَةٍ

بِأَنَّهُ إِذَا تَوَهَّجَ اللَّهَيْبُ فِي الدِّمَاءِ

فإنَّ الرُّوحَ تَسْخُو فِي إِعَارَةِ الْأَيْمَانِ لِلِّسَانِ

لكنَّ هذه الوَمَضَاتِ يَا ابْنَتِي تُشْعِ ضَوْءًا دُونَ إِذْكَاءِ الْحَرَارَةِ !

بل تَنْطَفِي وَيَخْتَفِي الضِّيَاءُ وَالْحَرَارَةُ

مِنْ قَبْلِ تَحْقِيقِ الَّذِي وَعَدْتَ بِهِ

١٢٠ : وهكذا لَا يَنْبَغِي أَنْ تَحْسِبِيهَا نَارًا !

عليك مِنْذُ الْآنَ أَنْ تُقَلِّلِي لِقَاءَاتِكَ

وَرَفَعِ قِيَمَةَ اللَّقَاءِ كَيْ يُجَاوِرَ الرَّجَاءَ عِنْدَهُ !

أَمَا عَنِ الشَّرِيفِ هَامَلْتِ فَادْكُرِي شَبَابَهُ

ولا تَنْسَى بَأْنَ من حَقِّ الشَّبَابِ أَنْ يُرْخُوا الزَّمَامَ فِي السُّلُوكِ  
 بما يَزِيدُ عن حُرِّيَةِ الْفَتَيَاتِ ! إِنْ شِئْتَ قَصِدَ الْقَوْلِ أَوْفِيلِيَا ١٢٥  
 فلا تُصَدِّقْ أَيْمَانَهُ فَإِنَّهَا كَالْوُسْطَاءِ فِي التَّجَارَةِ  
 لا تُفْصِحُ الْأَلْوَانَ فِيمَا يَرْتَدُّونَ مِنْ مُسُوحٍ  
 عن كُلِّ مَا يُخَفُّونَ مِنْ نَوَايَا !  
 بل إِنَّهَا مِثْلُ الْمُحَامِينَ الْمُدَافِعِينَ عَنْ بَعْضِ الْقَضَايَا الْبَاطِلَةِ  
 إِذَا تَشَدَّقُوا كَالْفَاجِرِينَ بِالصَّلَاحِ وَالْوَرَعِ ١٣٠  
 لِيُحْكِمُوا التَّغْرِيرَ وَالْخُدْعَ !  
 سَأَوْجِزَ الْمَوْضُوعَ فِي الْخِتَامِ بِالْعِبَارَةِ الصَّرِيحَةِ  
 حَذَارٍ مِنْذُ هَذِهِ اللَّحْظَةِ أَنْ تُدْنَسِي  
 دَقِيقَةً تَتَّاحُ مِنْ وَقْتِ الْفَرَاغِ بِالْحَدِيثِ أَيًّا كَانَ  
 مع الْأَمِيرِ هَامِلَتِ ! هَذَا إِذَنْ أَمْرٌ حَذَارٍ أَنْ تُعْصِيَهُ ! ١٣٥  
 هيا إِذَنْ لِسَبِيلِكَ !  
 : مَوْلَايَ سَمْعًا وَطَاعَةً !

أوفيليا

{يُخْرِجَانِ}

## المشهد الرابع

{ يدخل هاملت وهوراشيو ومارسيلوس }

هاملت : نَسَمَاتُ اللَّيْلِ لَهَا أَنْيَابٌ قَارِصَةٌ تَلْدَغُ !

هوراشيو : وَلَهَا حَدٌّ مَسْنُونٌ قَاطِعٌ !

هاملت : ما الساعة ؟

هوراشيو : فِي ظَنِّي لَمْ تَبْلُغْ مُتَتَصِفَ اللَّيْلِ

مارسيلوس : ها قد دَقَّتْ !

هوراشيو : حَقًّا ؟ لَمْ أَسْمَعْهَا . إِنْ كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ

فَقَدْ اقْتَرَبَ الْمَوْعِدُ حَيْثُ اعْتَادَ الشَّبَحُ السَّيْرَ .

{ أصوات دوى الأبواق وطلقتى مدفع }

ماذا يَعْنِي ذَلِكَ يَا مَوْلَايَ ؟

هاملت : الْمَلِكُ اللَّيْلَةَ سَهْرَانٌ فِي حَفْلٍ صَاحِبٍ !

حَيْثُ تَدُورُ الْكَأْسُ عَلَى النُّدْمَاءِ، وَيَدُورُ الرَّقْصُ الْعَرِيْدُ الْمَاجِنُ !

فَإِذَا أَفْرَغَ فِي فَمِهِ جَرَّةَ خَمْرٍ مِنْ بَعْضِ نَبِيذِ أَلْمَانِي\* ١٠

دَوَّتْ دَقَّاتُ الطَّبْلِ وَأَصْوَاتُ الْأَبْوَابِ نَهِيْقًا

يُعلنُ عَمَّا انْجَزَهُ مِنْ نَصْرِ فِي قَرَعِ الْكَأْسِ !

هوراشيو : أَهِيَ الْعَادَةُ يَا مَوْلَايَ ؟

هاملت : حَقًّا لَكِنْ - فِي نَظْرِي - وَأَنَا مِنْ أَبْنَاءِ الْبَلَدِ

١٥ وكنت دَرَجْتُ عليها منذ المَوْلِدِ - مَا أَحْرَأَنَا شَرَفًا

أَنْ نَبْذَ هَذِي الْعَادَةَ لَا أَنْ نَلْتَزِمَ بِهَا !

هَذِي الْعَرَبُودَةُ الْمَحْمُومَةُ وَصَمَتْ أُمْتَنَا بِالْعَارِ

فِي الشَّرْقِ وَفِي الْغَرْبِ مَعًا ، بَلْ جَعَلَتْ سَائِرَ أُمَّمِ الْأَرْضِ

تَسْخَرُ مِنَّا وَتَقُولُ بَأْنَا سَكِيرُونَ

٢٠ وَتُلَوِّثُ سُمْعَتَنَا بِإِضَافَةِ صِفَةِ الْخِزِيرِ إِلَى الْأَسْمِ !

تِلْكَ الْعَادَةُ تَنْتَقِصُ إِذْنُ مَا أَنْجَزْنَاهُ وَإِنْ كَانَ رَفِيعًا

مَحْمُودًا يَنْطِقُ بِأَصَالَةِ مُعْدِنِنَا السَّامِي !

وَكَذَا يَتَصَادَفُ أَنْ يَصْدُقَ هَذَا عِنْدَ كَثِيرٍ مِنْ أَبْنَاءِ الْبَشَرِ :

قَدْ يُولَدُ أَحَدُهُمْ وَبِهِ عَيْبٌ خُلِقَ أَوْ تَشْوِيهِ فِطْرِي

٢٥ لَا ذَنْبَ لَهُ فِيهِ (فَطَبِيعَتُهُ تَعْجِزُ عَنْ أَنْ تَخْتَارَ الْقَالَِبُ)

أَوْ قَدْ يَتَضَخَّمُ أَحَدُ عَنَاصِرِ اخْلَاطِ الْبَدَنِ فِيهِدَمُ

أَسْوَارَ الْعَقْلِ وَيَغْزُو كُلَّ مَعَاقِلِهِ !

أَوْ قَدْ تَنْمُو بَعْضُ الْعَادَاتِ فَتَسْخَطِي أَوْ تَتَجَاوَزُ

كُلَّ الصُّورِ الْمَقْبُولَةِ لِلْأَخْلَاقِ !

٣٠ وَإِذْنُ فَأُولَئِكَ يَكْسُوهُمْ هَذَا الْعَيْبُ الْوَاحِدُ بِرِدَاءِ النَّقْصِ !

فَيَكُونُ لِبَاسَ طَبِيعَتِهِمْ أَوْ قُلْ طَالِعَ رَبِّهِ أَقْدَارُهُمْ !

وَبِذَاكَ تَرَى كُلَّ فُضَائِلِ أَى مِنْهُمْ ،

حتى لو بَلَغْتَ طَهْرًا أَقْصَى أَنْعَمَ رَبُّ الْكَوْنِ  
 أو بَلَغْتَ عَدًّا أَقْصَى مَا يَقْدِرُ أَنْ يَحْمِلَهُ إِنْسَانُ ،  
 وقد انْتَقَصَتْ صُورَتُهَا فِي عَيْنِ النَّاسِ  
 ٣٥  
 وَبِسَبَبِ الْعَيْبِ الْمَذْكُورِ ! مَا أَكْثَرَ مَا كَانَتْ قَطْرَةٌ شَرًّا وَاحِدَةً  
 سَبَبًا فِي إِفْسَادِ كَيَانِ سَامٍ فَتَعَكَّرَ وَتَكَدَّرَ  
 وَانْقَضَحَ أَمَامَ الْخَلْقِ .

(بدخل الشبح)

هوراشيو : انظر مولاي ! ها هو قادم !  
 هاملت : اللَّهُمَّ احْفَظْنَا ... بِمَلَائِكَةٍ وَبِآيَاتٍ مِنْ كَرَمِكَ !  
 ٤٠  
 إِنْ كُنْتَ مَلَكَ مِنْ مَلَأِ الْخَيْرِ ، أَوْ شَيْطَانًا مِنْ أَهْلِ الشَّرِّ ،  
 وَسَوَاءٌ جِئْتَ بِنَفْحَاتِ الْجَنَّةِ أَوْ لَفْحَاتِ جَهَنَّمَ  
 وَسَوَاءٌ كَانَ الْقَصْدُ لَدَيْكَ كَرِيمًا أَوْ كَانَ خَبِيثًا  
 فَلَقَدْ جِئْتَ بِصُورَةِ إِنْسِيٍّ أَسْأَلُهُ فَيَجِيبُ ،  
 وَلِذَلِكَ سَوْفَ أَخَاطِبُكَ الْآنَ ، وَسَادْعُوكَ إِذَنْ هَامِلَتُ  
 وَأَقُولُ بِأَنَّكَ أَنْتَ الْمَلِكُ أَبِي وَمَلِكُ الدَّمْرِكِ . أَرْجُوكَ أَجِبْنِي ! ٤٥  
 قُلْ لِي ، حَتَّى لَا أَنْفَجِرَ فَأَقْنِي جَهْلًا : مَا سَبَبُ  
 مُغَادَرَةِ عِظَامِكَ أَكْفَانِ الْمَوْتِ وَأَرْدَانِهِ  
 وَهِيَ الْمَدْفُونَةُ طَبَقًا لِلشَّرْعِ وَأَحْكَامِهِ ؟

- ولقد شاهدناك تُسجى في القبر بلا صوت  
فَلَمَّاذَا يَفْتَحُ هذا القبر رُخَامَ الْفَكَيْنِ الضَّخْمَيْنِ  
فَيَلْفُظُكَ الْآنَ ؟ ما معنى أن ترجع ثانية -  
يا جُثْمَانَا مَدْفُونَا - لِلدُّنْيَا فِي دِرْعٍ كَامِلَةٍ مِنْ فُولاذٍ  
فتعيد ريارَةَ هَذِي الْأَرْضِ وتشهد إطلالاتِ الْبَدْرِ ،  
حتى تَغْشَى اللَّيْلَ بهذا الرُّعْبِ الْجَائِحِ ،  
وَتُشِيعَ بِنَا إِحْسَاسَ الْعَجْزِ الْفِطْرِيِّ  
وَتُزَكِّرْلَنَا بِظُنُونٍ لَا تَمْلِكُ أَنْ تَحْسِمَهَا طَاقَاتُ النَّفْسِ ؟  
قُلْ ما أَسْبَابُكَ ؟ ولماذا جِئْتَ ؟ ماذا تَرْجُو أَنْ نَفْعَلَ ؟

{الشيخ يشير بيده}

- هوراشيو : هَذِهِ إِيْمَاءَةٌ مِنْهُ لِكَيِّ تَتَّبِعَهُ  
مِثْلُ مَنْ يَبْغِي حَدِيثًا وَحَدَهُ عَلَى انْفِرَادٍ !  
مارسيلوس : ما أَلْطَفَ الْإِشَارَةَ الَّتِي يَدْعُوكَ فِيهَا أَنْ تَسِيرَ خَلْفَهُ  
لِبُقْعَةٍ نَائِيَةٍ مُنْعَزَلَةٍ ! لَكِنْ حَذَارٍ أَنْ تُطِيعَهَا !  
هوراشيو : بَلْ لَا تَذْهَبْ أَبَدًا !  
هاملت : ما دَامَ لَمْ يَتَكَلَّمْ .. لَا بُدَّ أَنْ أَتَّبِعَهُ !  
هوراشيو : لَا تَذْهَبْ يَا مَوْلَايَ !  
هاملت : وما السبب ؟ وما عَسَايَ أَنْ أَخْشَاهُ ؟



٦٥

إن حياة الجسم عندى لا تزيد عن قلامة ظفر

أما حياة الروح فهي خالدة ..

وكيف يستطيع أن يمس خالداً كمثله ؟

لقد أشار يدعوني إليه من جديد ! وسوف أتبعه !

هوراشيو : أخشى بأن يغويك أن تسير خلفه للبحر يا مولاي

٧٠

أو بالصعود حتى رأس تلك الصخرة الرهيبة

فتلك قمة الجرف الذى يمتد قاعه فى البحر

وعندها قد يكتسى شكلاً جديداً مفرعاً

حتى لقد يسلب سلطان العقل

أو يفضى إلى الجنون ! فكر إذن فى الأمر !

فإن تلك الهوة السحيقة

٧٥

كفيلة بأن تثب خاطر القنوط فى الفؤاد

وقد يغيب رُشد المرء إن أطل من على المهوى ،

وتحت الأمواج تهذر - [وقد يلقي بنفسه] بغير دافع سواها !

هاملت : ما زال يشير إلى .. فلتتقدم وسألحق بك

مارسيلوس : مولاي إننا نمنعك !

٨٠

هاملت : ارفعاً أيديكما !

هوراشيو : أصغ إلينا ! لن نسمح لك !

هاملت

: هذا إِذْنٌ قَدَرِي يُنَادِينِي !

بَلْ إِنَّهُ لَيَجْعَلُ الشَّرَّائِينَ الصَّغِيرَةَ الَّتِي تَدِبُ فِي جَسَدِي

فِي قُوَّةِ الْأَعْصَابِ فِي رِثَالِ نِيْمَا !

مَا رَأَى يَدْعُونِي لِاتَّبَعَهُ ! فَلْتَرْفَعَا أَيْدِيكُمَا عَنِّي !

٨٥

أُقْسِمُ بِاللَّهِ ! سَاحِيلٌ مِنْ يَمْنَعُنِي إِلَى شَبَحٍ !

ابْتَعِدَا قُلْتِ ! فَلْتَتَقَدَّمْ وَسَوْفَ أَتْبَعُكَ !

هوراشيو

: الْوَهْمُ يُلْقِي بِالْفَتَى فِي التَّهْلُكَةِ !

مارسيلوس

: فَلْتَتَّبَعَهُ ! مَا كَانَ يَنْبَغِي لَنَا أَنْ نَتْرُكَهُ !

هوراشيو

: لِنَنْطَلِقْ وَرَاءَهُ ! إِلَّا مَ تَنْتَهِي بِنَا تِلْكَ الْقَضِيَّةَ ؟

٩٠

مارسيلوس

: فِي دَوْلَةِ الدُّنْمَرِكِ بَعْضُ عَفْنٍ

هوراشيو

: فَلْيُصْلِحِ اللَّهُ الَّذِي فَسَدَ !

مارسيلوس

: لَا لَا .. هَيَّا ! فَلْنَلْحَقْ بِهِ !

{يُخْرِجَانِ}

## المشهد الخامس

{يَدْخُلُ الشَّيْخُ وَهَامِلَتُ}

هاملت

: إِلَى أَيْنَ أَمْضِي وَرَاءَكَ ؟ تَكَلَّمْ فَلَنْ أَتَجَاوَزَ هَذَا الْحَدَّ !

الشَّيْخُ

: إِذْنٌ فَاتَّبِعْ لِكَلَامِي !

هاملت : أَنَا مُتَّبِعُهُ !

الشبح : كَادَ يَحِينُ الْمَوْعِدُ فَأَوَّلَى كَى أَسْلِمَ نَفْسِي

لِعَذَابِ النَّارِ الْكَبِيرِيَّةِ !

هاملت : لَهْفِي عَلَيْكَ مِنْ شَبَحٍ شَقِيٍّ !

الشبح : لَا تَرْتِ لِحَالِي بَلْ أَعِرِ السَّمْعَ بِجِدٍّ لِكَلَامِي

وَلَا أَكْشِفُ فِيهِ عَنْهُ !

هاملت : تَكَلَّمْ وَهَذَا أَنَا أَصْغِي إِلَيْكَ !

الشبح : ذَلِكَ حَتَّى تَأْخُذَ بِالنَّارِ إِذَا أَصْغَيْتِ !

هاملت : مَاذَا ؟

الشبح : أَنَا رُوحُ أَبِيكَ ! قَدْ حَكِمَ عَلَيَّ بِأَنْ أَقْضِيَ رَمْنَا مَا

فِي التَّجْوَالِ طَوَالَ اللَّيْلِ وَأَنْ أُحْبَسَ كَى أَتَلْظَى

بِالنَّارِ وَبِالصُّومِ طَوَالَ نَهَارِي

حَتَّى أَتَطَهَّرَ مِمَّا ارْتَكَبْتَ يُمْنَايَ بِدُنْيَايَ

مِنْ آثَامِ جَرَائِمٍ لَا يَمْحُوهَا غَيْرُ عَذَابٍ حَرِيقٍ !

لَوْلَا أَنِّي مِنْهُيٌّ عَنْ أَنْ أَكْشِفَ أَسْرَارَ الْمَحْبَسِ

لَقَصَصْتُ مِنَ الْقَصَصِ الْمُرْعَبِ مَا إِنَّ أَخَفَّ حُرُوفِهِ

لِكَفِيلٍ أَنْ يَلْدَعَ رُوحَكَ وَيَجْمَدَ غَضَّ الدَّمِ بِعُرُوقِكَ !

وَلِغَادَرَتِ الْعَيْنَانِ مَحَاجِرَهَا مِثْلَ نُجُومٍ غَادَرَتِ الْأَفْلَاكَ

ولأنفكت عقد الشعر المجدول برأسك  
وانتصب الشعر المتفرق كالأشواك  
على ظهر القنفذ ساعة غضبه !  
لكن الأسرار بتلك الدار الباقية محال أن تحكى  
للآذان الفانية هنا - آذان من لحم ودماء ! أصغ إلى وأنصت !  
إن كنت يوم ما تضرع حباً لأبيك الغالى -

٢٠

هاملت : يا رب !

الشبح : فائز لجريمة مقتله النكراء النابية عن الفطرة !

هاملت : مقتله ؟

الشبح : القتل ، وفي أفضل حالاته ، جرم منكر

لكن الجرم أشد هنا إثماً وغبابة .. ومجافاة للفطرة !

هاملت : أسرع فأحطني حتى أنطلق لثأري ، وبأجنحة في سرعة

٣٠ ما يمرق من لمحات الفكر ، أو خطرات العشق !

الشبح : إني أجذك أهلاً للثأر ! ولئن لم تنهض للثأر

كنت بليداً مثل الأعشاب الرطبة والمسترخية على ضفة نهر النسيان

هائه بنعيم العيش ! اسمعنى الآن ! يا هاملت :

٣٥ زعموا أتى مت بلدغة ثعبان أثناء رقادي في البستان

وبذلك خدعوا كل الآذان ، في مملكة الدنمرك ،

بالتضليلِ الآثِم ! لكنْ ثِقْ يا أنبلَ شَابٍ

أَنَّ اللَّدْغَةَ جَاءَتْ مِنْ ثَعْبَانٍ

٤٠

يَلْبَسُ تاجَ أَيْبِكَ الْآنَ !

: يا صِدْقَ بُوءَةٍ رُوحِي ! عَمِي !

هاملت

: حَقًّا ! ذَاكَ الْفَاجِرُ ذَاكَ الْوَحْشُ الزَّانِي

الشبح

نَالَ شَرِيكَةَ عَرْشِي بِالْمَكْرِ السَّاحِرِ وَمَوَاهِبِ وَهْدَايَا الْخَوْنَةِ !

أَبِئْسَ بِالْمَكْرِ الْمُنْحَطِّ ! أَبِئْسَ بِوَسَائِلِ إِغْوَانِهِ !

٤٥

فَإِذَا هُوَ يَظْفَرُ لِلشَّهَوَاتِ الدَّنِيسَةِ بِمُوَافَقَةٍ

مِمَّنْ تُبْدِي أَوْ تَتَّظَاهَرُ بِكَمَالِ الْعِفَّةِ !

مَا أَكْبَرَهَا يَا هَامِلَتَ مِنْ سَقَطَةٍ !

مَا أَكْبَرَهُ مِنْ نُكْرَانٍ لِغَرَامِي السَّامِي وَوَفَائِي

لِلْقَسَمِ وَلِلْعَهْدِ الْمَبْدُولِ لَهَا عِنْدَ قِرَانِي !

٥٠

بَلْ مَا كَانَ أَشَدَّ السَّقَطَةَ فِي أَيْدِي رَجُلٍ أَدْنَى مِنِّي

فِيمَا وَهَبْتَنَا الْفِطْرَةَ مِنْ شِيَمٍ وَخِصَالٍ !

لَكِنَّ الْعِفَّةَ إِنْ كَانَتْ حَقَّةً ، تَأْتِي أَنْ تَسْقُطَ حَتَّى

لَوْ أَغْوَاهَا الشَّيْطَانُ الْمُتَمَثِّلُ بِخِيَالِ عُلُوِّي ،

٥٥

أَمَّا الشَّهْوَةُ ، حَتَّى لَوْ كَانَ الزَّوْجُ مَلَكًَا وَضَاءً ،

فَلَسَوْفَ تَمَلُّ الْإِشْبَاعَ بِفَرْشٍ مِنْ فُرْشِ الْمَلَأِ الْأَعْلَى

- وتميلُ إلى أطعمَةِ الحِطَّةِ في أكوَامِ قُمَامَةٍ !  
 لكنْ مهلاً ! يبدو أن شِدَا نَسَمَاتِ الفَجْرِ يُصَافِحُ أنْفَى  
 وإذنْ لا بُدَّ مِنَ الإِيجَازِ : كنتُ أَنَامُ بِبُسْتَانِي  
 ٦٠ نَوْمَ القِيلُولَةِ كَالْعَادَةِ عِنْدَ العَصْرِ ،  
 فَتَسَلَّلَ عَمَّكَ فِي سَاعَةِ أَمْنِي يَحْمِلُ قَارُورَةَ سُمِّ  
 فِيهَا قَطْرَاتُ البِنَجِ المَلْعُونِ  
 فَأَفْرَغَهَا فِي فَتْحَةِ أُذُنِي حَتَّى نَفَذَتْ لِمَجَارِي الدَّمِّ !  
 قَطْرَاتٌ تَأْتِي بِجُذَامٍ لِلْبَشَرَةِ  
 ٦٥ وَتُنَاقِضُ طَبْعَ دِمَاءِ الْإِنْسَانِ الدَّقَاقَةِ  
 إِذْ تَتَسَرَّبُ مِثْلَ الزَّيْبِقِ مِنْ أَبْوَابِ الْجِسْمِ وَطُرُقَاتِهِ  
 وَتُفَاجِئُ سَيَّالَ الدَّمِّ فِي رِقَّتِهِ وَبِعَافِيَّتِهِ  
 فَتُخْرِثُهُ حَتَّى يَتَجَلَّطَ أَوْ يَتَرَسَّبَ فِي عُقْدِ حِمِضَةٍ  
 كَاللَّبَنِ إِذَا أُلْقِيََتْ بِهِ قَطْرًا مِنْ خَمَرٍ أَوْ مِنْ حَامِضٍ  
 ٧٠ فَكَذَلِكَ كَانَ الْأَمْرُ مَعِي . إِذْ نَشَأْتُ فَوْقَ الْبَشَرَةِ قَشْرُهُ ،  
 مِثْلُ لِحَاءِ الْأَشْجَارِ ! فَغَدَوْتُ قَرِيبَ الشَّبهِ بِمَجْدُومٍ  
 تَكْسُو بَشَرَتَهُ النَّاعِمَةَ قَشُورٌ مُزْرِيَةٌ وَيَغِيضُهُ !  
 وَبِذَا مَدَّ شَقِيقِي يَدَهُ أَثْنَاءَ النَّوْمِ إِلَى  
 ٧٥ فَإِذَا هُوَ يَحْرِمُنِي الرُّوحَ وَتَاجِي وَشَرِيكَةً مُلْكِي فِي الْحَالِ مَعًا



- وَإِذَا هُوَ يَقْتُلُنِي وَخَطَايَايَ بِنَفْسِي مُزْهِرَةٌ لَمْ تُقْطَفْ :
- أَي دُونَ شَعَائِرَ تَمْحُوهَا بِالتَّوْبَةِ أَوْ تَطْهِّرُ بِالزَّيْتِ الْأَقْدَسِ !
- أَوْ دُونَ حِسَابٍ لِلذُّنُوبِ وَسَدَادِ الدِّينِ ! بَلْ أَرْسَلَنِي لِأَحَاسَبَ
- وَأَنَا أَحْمِلُ فَوْقَ الرَّأْسِ جَمِيعَ نَقَائِصِ دُنْيَايَ !
- ٨٠ مَا أَفْطَحَ ذَلِكَ مَا أَفْطَعُهُ ! مَا أَفْسَاهُ فَطَاعَهُ !
- إِنْ كَانَ لَدَيْكَ وَلَمْ يَبْرَحْ حُبُّ الْوَلَدِ الْفِطْرِيِّ فَلَا تَقْبَلْ هَذَا
- أَوْ تَصْبِرْ عَنْهُ ! لَا تَسْمَحْ لِفِرَاشِ الْمَلِكِ الدُّمْرَكِيِّ
- بِأَنْ يَصْبَحَ فَرْشًا لِلشَّهْوَةِ وَحَرَامِ الْعِشْقِ الْمَلْعُونِ !
- لَكِنْ مَهْمَا تَسْلُكُ مِنْ سَبِيلِ النَّارِ -
- ٨٥ لَا تَمَسَسْ أُمَّكَ إِطْلَاقًا بِأَدَى مِنْ دَنَسِ الْأَفْكَارِ
- أَوْ الْأَفْعَالِ ، وَاتْرُكْهَا لِیُحَاسِبَهَا الْبَارِئُ وَحْدَهُ ،
- اتْرُكْهَا لِلْأَشْوَاكِ الْقَائِمَةِ بِأَعْمَاقِ الصَّدْرِ
- يَكْفِيهَا ذَلِكَ وَخِزًا أَوْ لَدَغًا ! وَالْآنَ وَدَاعًا أَنْ أَوَانُ رَحِيلِي !
- إِذْ شَابَ ضِيَاءَ يَرَاعَاتِ اللَّيْلِ شُحُوبٌ
- ٩٠ يُنْذِرُنِي أَنَّ الصَّبْحَ قَرِيبٌ !
- الْآنَ وَدَاعًا قَوْدَاعًا ! وَادْكُرْنِي !

{يُخْرِجُ}

هاملت : يَا مَنْ فِي الْمَلَأِ الْأَعْلَى أَجْمَعُ ! يَا أَرْضُ وَيَا . . . مَاذَا أَيْضًا ؟

- أترانى سَوْفَ أَضِيفُ جَهَنَّمَ ؟ تَبَّأ لِي ! فَلْتَمَاسِكَ يَا قَلْبُ تَمَاسِكَ !  
 يا عَضَلَاتِي ! لَا تَتَقَدَّمَنَّ بِعُمُرِي لَحِظَةً !  
 ٩٥ بَلْ وَاحْمِلْنِ الْجِسْمَ بِكُلِّ ثَبَاتٍ ! أَتَقُولُ أَذْكُرْنِي ؟  
 حَقًّا يَا شَبَّاحُ أَيَّامِ مَسْكِينٍ ، مَا دَامَ بِهِذِي الرَّأْسِ الْمَذْهُولَةِ  
 رَكْنٌ لِلذَّاكِرَةِ رَكِينٌ ! أَتَقُولُ أَذْكُرْنِي ؟  
 حَقًّا ! بَلْ إِنِّي أَمَحُو مِنْ لَوْحِ الذَّاكِرَةِ الْآنُ  
 كُلَّ سَطُورِي النَّافِهَةِ الْحَمَقَاءَ ! وَجَمِيعَ الْحِكَمِ الْمَأْثُورَةِ وَالْمَنْقُولَةِ  
 ١٠٠ مِنْ كُتُبِ الْأَسْلَافِ ، وَجَمِيعَ الصُّوَرِ وَكُلِّ الْمَطْبُوعِ بِهَا  
 مِنْ أَيَّامِ شَبَابِي وَالْمَأْخُودَةِ مِمَّا عَايَيْتُهُ  
 وَسَيِّقِي أَمْرَكَ حَيًّا دُونَ مُنَارِعِ  
 فِي سِفْرِ الذَّهْنِ وَأَوْرَاقِ كِتَابِهِ  
 لَا يَخْتَلِطُ بِمَا هُوَ أَدْنَى وَأَحْطُ كَيْفَانَا . حَقًّا أَقْسِمُ بِاللَّهِ !  
 ١٠٥ مَا أَخْبِثَ هَذِي الْمَرْأَةُ !  
 مَا أَحَقَّرَ هَذَا الْوَعْدُ ! الْوَعْدُ الْمَلْعُونُ الْبَاسِمُ !  
 هَذِي أَلْوَاحِي ! مَا أَجْدَرَنِي أَنْ أُثَبِّتَ فِيهَا أَنَّ الْإِنْسَانَ  
 قَدْ يَتِمَادَى فِي الْبَسَمَاتِ . . . وَهُوَ الْوَعْدُ الْإِثْمُ !  
 أَوْ قُلْ ذَلِكَ مَا أَعْلَمُهُ عِلْمَ يَقِينٍ عَنَّا فِي الدُّنْمَرِكِ !  
 ١١٠ وَبِهِذِي الْكَلِمَاتِ وَصَفْتُكَ يَا عَمِّي ! أَمَّا مَا يُعْتَبَرُ شِعَارًا لِي

١١٤

فهو وداعًا ووداعًا وتذكرني !

وعلى هذا أقسمتُ يميني .

{يدخل هوراشيو ومارسيلوس} {يناديان}

هوراشيو : مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ !

مارسيلوس : مَوْلَايَ هَامِلَت !

١١٥

هوراشيو : فَلْيَحْرُسْهُ اللهُ !

هاملت : {جانبًا} آمين !

مارسيلوس : هَيَّا ! هَيَّا ! عُدْ يَا مَوْلَايَ !

هاملت : هَيَّا هَيَّا عُدْ يَا وَلَدِي ! عُدْ يَا صَقْرَ الصَّيْدِ إِلَى الْأَيْدِي !

مارسيلوس : مَا حَالُكَ يَا مَوْلَايَ الْأَشْرَفُ ؟

١٢٠

هوراشيو : مَا أَنْبَاؤُكَ يَا مَوْلَايَ ؟

هاملت : رَائِعَةٌ حَقًّا !

هوراشيو : أَفَصِحْ عَنْهَا يَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ !

هاملت : لَا ! سَوْفَ تُذِيعَانِ السِّرَّ !

هوراشيو : وَاللَّهِ مُحَالٌ أَنْ أَفْشِيَ السِّرَّ !

١٢٥

مارسيلوس : وَلَا أَنَا .. مَوْلَايَ !

هاملت : مَاذَا تَقُولَانِ إِذَنْ - هَلْ يَخْطُرُ ذَلِكَ يَوْمًا فِي قَلْبِ بَشَرٍ ؟ -

لَكِنْ سَتَكْتُمَانِ هَذَا السِّرَّ ؟

هوراشيو

: نعم ! قَسَمًا بالله !

ومارسيلوس

هاملت

: لَنْ تَرَى فِي الدَّائِمَرَكِ مِنْ أَثِيمٍ

١٣٠

غَيْرَ مَنْ تَرَى بِهِ خُبَثَ الزَّيِّمِ !

هوراشيو

: لَا نَحْتَاجُ إِلَى شَبَحٍ يَخْرُجُ يَا مَوْلَايَ مِنَ الْقَبْرِ

لِيَقُولَ لَنَا هَذَا !

هاملت

: نَعَمْ نَعَمْ وَأَنْتُمَا عَلَى صَوَابٍ !

وَهَكَذَا أَقُولُ بِاخْتِصَارٍ إِنِّي أَرَى مِنَ الْمُنَاسِبِ

إِذَا تَصَافَحْنَا وَعِنْدَهَا افْتِرَقْنَا

١٣٥

فَرَامَ كُلُّ مَا يُرِيدُهُ وَمَا يَشْغَلُهُ

فَكُلُّ إِنْسَانٍ لَهُ شَيْءٌ يُرِيدُهُ وَشَيْءٌ يَشْغَلُهُ ! مَهْمَا يَكُنْ !

أَمَّا أَنَا وَشَخْصِي الضَّعِيفُ - فَسَوْفَ أَمْضِي لِلصَّلَاةِ !

هوراشيو

: هَذِي كَلِمَاتٌ صَادِرَةٌ عَنْ ثَوْرَةٍ قَلْبٍ يَا مَوْلَايَ وَفَوْرَةٍ !

١٤٠

هاملت

: أَعْتَذِرُ لِمَا سَاءَ كُفَا مِنْ قَوْلِي - وَبِكُلِّ الصَّدْقِ !

حَقًّا وَبِكُلِّ الصَّدْقِ !

هوراشيو

: مَوْلَايَ لَمْ تَقَعْ إِسَاءَةٌ !

هاملت

: يَا هُورَاشِيُو ! أَقْسِمُ بِالْقِدِّيسِ {وَرَاعِي الْمَطْهَرِ} بِاتِّرِيكِ !

بَلْ وَقَعْتَ ثُمَّ إِسَاءَةٌ

بَلْ هِيَ أَكْبَرُ مِنْ كُلِّ إِسَاءَةٍ ! أَمَا عَمَّا شَاهَدْتُ هُنَا

فَالطَّيْفُ لِرُوحٍ صَادِقٍ ، ذَلِكَ غَايَةُ مَا أَفْصَحُ عَنْهُ .

١٤٥

أَمَا الرِّغْبَةُ فِي مَعْرِفَةِ عِلَاقَةِ هَذَا الطَّيْفِ بِشَخْصِي

فَالْأَوَّلَى بِكُمَا أَنْ تَجْتَنِبَاهُمَا ! وَالْآنَ إِذَنْ وَيَحَقُّ صِدَاقَتِنَا -

إِذْ إِنَّكُمَا مِنْ أَصْحَابِي طُلَّابِ الْعِلْمِ وَجُنْدِ الْأَوْطَانِ -

أَرْجُو تَحْقِيقَ رَجَاءٍ غَيْرِ كَبِيرٍ أَوْحَدًا !

هوراشيو : مَا هُوَ يَا مَوْلَايَ وَلَنْ تَتَوَانَى عَنْ تَلْبِيَّتِهِ ؟

هاملت : عَدَمُ الْإِفْضَاءِ بِشَيْءٍ عَمَّا شَاهَدْتُ أَحَدُكُمَا هَذِي اللَّيْلَةَ !

هوراشيو

١٥٠

: لَنْ نُنْقِضِيَ يَا مَوْلَايَ بِشَيْءٍ !

ومارسيلوس

هاملت : أَجَلٌ وَلَكِنْ أَقْسِمًا عَلَى هَذَا !

هوراشيو : قَسَمًا يَا مَوْلَايَ .. لَنْ أَفْعَلَ !

مارسيلوس : وَلَا أَنَا - قَسَمًا - يَا مَوْلَايَ !

هاملت : بَلْ أَقْسِمًا عَلَى سَيْفِي !

١٥٥

مارسيلوس : مَوْلَايَ لَقَدْ أَقْسَمْنَا !

هاملت : بَلْ لَا بُدَّ عَلَى سَيْفِي - لَا بُدَّ !

الشبح : [مِنْ أَسْفَلِ الْمَسْرَحِ] أَقْسِمًا !

هاملت : هَا هَا ! فَهَلْ تَقُولُ ذَاكَ أَيْضًا أَيُّهَا الْفَتَى ؟

ولا تزالُ هَا هُنَا يَا أَيُّهَا الصَّدِيقُ الْمُؤْتَمَنُ ؟

هَيَّا ! لَقَدْ سَمِعْتُمَا الصَّوْتَ الْمُنَادِيَّ مِنْ سَرَادِيبِ الْمَكَانِ !

١٦٠

فَوَافِقًا عَلَى الْقَسَمِ !

موراشيو : فَلْتَذْكُرْ صِغَةً هَذَا الْقَسَمَ إِذَنْ يَا مَوْلَايَ !

هاملت : أَلَا تُبَوِّحَا مُطْلَقًا بِأَيِّ مَا شَاهَدْتُمَاهُ !

الشبح : أَقْسِمَا !

{يقسمان}

هاملت : هُنَا وَفِي كُلِّ مَكَانٍ ! إِذَنْ نُغَيِّرُ الْمَكَانَ نَحْنُ !

١٦٥

يَا أَيُّهَا الشَّرِيفَانِ ! تَعَالَيَا هُنَا !

ضَعَا يَدَيْكُمَا وَمِنْ جَدِيدٍ فَوْقَ سَيْفِي

وَلتُقْسِمَا بِسَيْفِي

أَلَا تَقُولَا أَيُّ شَيْءٍ مُطْلَقًا مِمَّا سَمِعْتُمَاهُ !

الشبح : فَلْتُقْسِمَا بِسَيْفِهِ !

{يقسمان}

هاملت : أَحْسَنْتَ يَا فَأْرَ السَّرَادِيبِ الْجَمِيلِ ! فَكَيْفَ تَسْتَطِيعُ الْإِنْتِقَالَ مُسْرِعًا ١٧٠

فِي بَاطِنِ الثَّرَى ؟ سَبَقْتَ حَفَارِي الْمَنَاجِمِ !

فَلْتَرْكُ الْمَكَانَ مِنْ جَدِيدٍ يَا صَدِيقِي الْعَزِيزَيْنِ !

موراشيو : أَقْسَمْتُ بِاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ إِنَّ هَذَا مُدْهِشٌ غَرِيبٌ !



هاملت

: فَإِنْ يَكُنْ غَرِيبًا أَظْهَرِ التَّرْحِيبَ بِهِ !

فِي الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ مَا يَزِيدُ يَا هُورَاشِيو

١٧٥

عَنْ كُلِّ مَا يُرَاوِدُ الْأَحْلَامَ فِي فَلْسَفَتِكَ .

لَكِنْ تَعَالِيَا ! فَلْتُقْسِمَا كَمَا أَقْسَمْتُمَا مِنْ قَبْلُ

وَلتَطْلُبَا مِنَ الْإِلَهِ الْعَوْنَ فِيهِ . لَا تَنْبَسَا بِشَيْءٍ . . .

مَهْمَا يَكُنْ فِي مَسْلَكِي مِنَ الْغَرَابَةِ

أَوْ فَلْنَقُلْ فِيهِ الْخُرُوجُ عَنْ طِبَاعِي الْمَأْلُوفَةِ

١٨٠

إِذْ رَبُّمَا قَرَّرْتُ أَنَّ الْأَمْرَ يَقْتَضِي اصْطِنَاعَ مَظْهَرِ الشُّدُودِ

فَإِنْ رَأَيْتُمَانِي عِنْدَهَا فَلَا تُحَاوِلَا أَنْ تُظْهِرَا وَعْيًا بِمَا أَفْعَلُ

لَا تَعْقِدَا أَيْدِيكُمَا وَلَا تَهْزَا الرَّأْسَ أَوْ تَقُوهَا مُطْلَقًا

بِمَا يُفِيدُ عِلْمًا بِهِ ! كَأَنْ تَقُولَا : "إِنَّا نَعْلَمُ"

أَوْ "نَسْتَطِيعُ إِنْ يَكُنْ لَنَا الْخِيَارُ" أَوْ "لَوْ أَرَدْنَا أَنْ نَقُولَ قُلْنَا"

١٨٥

أَوْ "هَنَّاكَ مِنْ يَدْرِي إِذَا سُئِلَ"

أَوْ مِثْلَ هَذِهِ الْعِبَارَاتِ الَّتِي يَشُوبُهَا الْغُمُوضُ ،

وَقَدْ تَشَى بَأَنِّ ثُمَّ مَا قَدْ تَعْرِفَانِ عَنِّي .

فَلْتُقْسِمَا إِذَنْ وَلتَطْلُبَا مِنَ الْإِلَهِ الْعَوْنَ وَالْمُؤَاوَزَةَ !

الشبح

: أَقْسِمَا !

{يقسمان}

هاملت : فَلتطمئن يا روحاً أفضها القلق ! والآن سيدي ! ١٩٠

فلتقبلاً عظيم الحب والتقدير مني  
ولن تشاهداً بإذن الله تقصيراً يمسني  
أنا الفقير هاملت ، بل كل ما في طاقتي  
من التعبير عن محبتي وعن ودادي !

فلندخل الآن معاً ! أرجوكم ١٩٥

أن تجعلاً على الدوام أصبغاً على الشفاء .  
انقصمت عرى الزمان ! ويا لنقمة قضت  
بمولدي حتى أعيد ربطاً ما منه انفرط !  
هيا تعاليا ! فلنذهب الآن معاً !

{يخرجون}

نهاية الفصل الأول



## الفصل الثاني



## المشهد الاول

{ يدخل بولونيوس الشيخ ومعه زينالدو خادمه }

بولونيوس : اَحْمِلْ اِلَيْهِ هَذِهِ التُّقُودَ يَا رِيْنَالْدُو وَالرُّسَائِلَ .

ريْنالدو : مَوْلَاىَ سَمْعًا وَطَاعَةً .

بولونيوس : واسْأَلْ يَا رِيْنَالْدُو الطَّيِّبَ عَنْ مَسْلِكِهِ قَبْلَ لِقَائِهِ

بَلْ ذَلِكَ أَحْكَمُ مَا يُمَكِّنُ أَنْ تَفْعَلَ .

ريْنالدو : ذَلِكَ مَا كُنْتُ عَقَدْتُ عَلَيْهِ الْعَزْمَ .

بولونيوس : أَحْسَنْتَ الْقَوْلَ إِذَنْ ! أَحْسَنْتَ الْقَوْلَ كَثِيرًا ! واسْمَعْ !

استَفْسِرْ قَبْلَ ذَهَابِكَ لِلِقَائِهِ

عَمَنْ يَقْطُنُ فِى پَارِيسَ مِنَ الدُّعْرَكِيِّينَ ! اسْأَلْ عَنْهُمْ ،

كَيْفَ يَعْيشُونَ وَابْنِ وَمَنْ يَخْتَلِطُونَ بِهِمْ وَمَوَارِدُهُمْ وَتَكَالِيفُ الْعِيشِ ،

فَإِذَا أَنْتَ عَرَفْتَ بِهَذَا اللَّفَّ وَهَذَا الدَّوْرَانَ ،

أَنْ هُنَالِكَ مَنْ يَعْرِفُ وَلَدِي حَقًّا فَادْخُلْ فِى صُلْبِ الْمَوْضُوعِ

وَمَا تَبْغِى أَنْ تَسْأَلَ عَنْهُ . قُلْ مَثَلًا إِنَّكَ تَعْرِفُهُ عَنْ بُعْدِ

قُلْ مَثَلًا أَعْرِفُ وَالِدَهُ ! أَعْرِفُ أَصْحَابَهُ ،



وإلى حَدِّ مَا "أَعْرِفُهُ أَيْضًا !" هل تَفْهَمُ ما أَعْنِي يا رِيْنَالْدُو ؟

ريْنَالْدُو : أَفْهَمُهُ يا مَوْلَايَ .. حقَّ الفَهم ! ١٥

بولونيوس : "وإلى حَدِّ مَا أَعْرِفُهُ أَيْضًا لَكِنْ" - قُلْ مَثَلًا

"لا أَعْرِفُهُ خَيْرَ المَعْرِفَةِ الآن ! لَكِنْ إِنْ كُنَّا نَتَكَلَّمُ عَنْ نَفْسِ الشَّخْصِ

فهو طَلِيقُ النَّزَعَاتِ وَيُذَمِّنُ هَذِي العَادَةَ أَوْ تِلْكَ"

وهُنَا لَكَ أَنْ تَنْسِبَ لِابْنِي بَعْضَ رَذَائِلَ لَيْسَتْ فِيهِ

لَكِنْ حَازِرٌ مِمَّا هُوَ مُنْحَطٌّ أَوْ يَخْدِشُ شَرَفَهُ ٢٠

حَازِرٌ أَنْ تَفْعَلَ ذَلِكَ لَكِنْ

لَكَ أَنْ تَرْمِيهِ بِأَيِّ سُلُوكٍ نَزَقٍ طَائِشٍ !

نَزَوَاتُ شَبَابِ المَرْءِ المُنْطَلِقِ المَعْهُودَةِ والمَعْرُوفَةِ والمَشْهُودَةِ بَيْنَ النَّاسِ !

ريْنَالْدُو : مِثْلُ القِمَارِ يا مَوْلَايَ ؟

بولونيوس : نَعَمْ أَوْ الشَّرَابِ والمُبَارَزَاتِ والسَّبَابِ والشُّجَارِ - ٢٥

بَلِ والنِّسَاءِ إِنْ أَرَدْتَ !

ريْنَالْدُو : لَكِنْ أَلَا يَمَسُّ ذَلِكَ الشَّرَفُ ؟

بولونيوس : إِطْلَاقًا ! مَا دُمْتَ قَدْ رَاعَيْتَ تَلْطِيفَ اتِّهَامَاتِكَ !

وَقِفْ عَلَى هَذِي الحُدُودِ لَا تُجَاوِزْهَا ! أَيْ لَا تَقُلْ بِأَنَّهُ

أَهْلٌ لِأَنْ يَرْتَكِبَ الفَحْشَاءَ لَا ! ٣٠

فَلَيْسَ هَذَا مَا عَنَيْتَ ! عَلَيْكَ أَنْ تَكُونَ بَارِعًا

فى وَصَفِ هَذِهِ الْمُتَالِبِ الَّتِى تَبْدُو بِصُورَةِ التَّهَوَّرِ الْمُعْتَادِ  
كَأَنَّهَا وَمِیْضُ قَلْبٍ فِى حَمِيَّةِ الْيُقُوعِ مُلْتَهَبِ  
أَوْ قُلْ جُمُوحٌ فِى دَمِ الشَّبَابِ لَمْ يُكْبَحْ  
وَيَسْتَوِى فِیهِ الْجَمِيعُ

٣٥

رينالدو : لكن يا مولاي الأكرم -

بولونيوس : تقصِدُ ما غَايَةُ هَذَا كُلُّهُ ؟

رينالدو : مولاي حقًا ! وأنا أَعْتَقِدُ بَأَنَّ الْحِيلَةَ مَشْرُوعَةٌ !

بولونيوس : إِنَّكَ تَنْسِبُ لِابْنِي بَعْضَ عَيُوبِ عَابِرَةٍ وَطَفِيفَةٍ

٤٠

حتى يبدو وكأنَّ الشَّابَّ تَلَوَّثَ رَغَمًا عَنْهُ قَلِيلًا

فى غَمْرَةٍ ما يَكْتَسِبُ الْإِنْسَانُ مِنَ الْحِيرَةِ بِالدُّنْيَا !

واسْمَعْ ! سَتُلَاحِظُ أَنَّ مُحَدِّثَكَ وَأَنْتَ تُحَاوِلُ أَنْ

تَسْتَدْرِجَهُ سِيُوافِئُكَ عَلَى ما تَذْكُرُ مِنْ أَنَّ الشَّابَّ

٤٥

قَدْ اقْتَرَفَ نَقَائِصَهُ الْمَذْكُورَةَ !

وَسَيَخْلُصُ مِنْ ذَلِكَ بِلا شَكٍّ لِلْقَوْلِ -

سيقولُ "صَدِيقِى أَوْ يا سَيِّدُ أَوْ يا أَسْتَاذُ . . ."

وَفَقًّا لِلْعَادَاتِ - أَوْ لَتَقَالِيدِ مُخَاطَبَةِ النَّاسِ بِذَلِكَ الْبَلَدِ !

رينالدو : طبعًا طبعًا يا مولاي !

بولونيوس : وعندها سيتهى يا سيدى - سيتهى لأن يقول - ماذا كنت

أقول ؟ قسمًا بالقداس ! أوشكت على قول كلام لكنى - أين

توقفت إذن ؟

ريخالدو : عِنْدَ عِبَارَةٍ سِيَوَافُكَ عَلَى مَا تَذْكُرُ

بولونيوس : حَقًّا 'سِيَوَافُكَ عَلَى مَا تَذْكُرُ' حَقًّا حَقًّا !

٥٥ وَيُؤَافِقُكَ بِقَوْلِهِ 'إِنِّى أَعْرِفُ هَذَا السَّيِّدَ'

أو 'شَاهَدْتُ السَّيِّدَ أَمْسَ' أو 'مِنْ أَيَّامٍ مَعْدُودَةٍ'

أو يَوْمَ كَذَا وَكَذَا ، مَعَ هَذَا الرَّجُلِ وَذَآكَ ، وَكَمَا قُلْتُ الْآنَ

'كَانَ يُقَامِرُ' أو 'فِي حَالَةٍ سُكْرِ بَيْنَ'

أو يَتَشَاوَرُ فِي بَعْضِ مَبَارَاةٍ فِي التَّنِيسِ' أو ، مِنْ يَدْرِى ،

٦٠ 'أَبْصَرْتُ بِهِ يَدْخُلُ بَيْتًا لِلْبَيْعِ' -

أَيُّ بَيْتٍ دِعَارَةٍ ! أَوْ شَيْئًا مِنْ هَذَا اللَّوْنِ .

وَإِذْنُهَا أَنْتَ تَرَى :

الطَّعْمُ الزَّائِفُ فِي الشَّصِّ قَدْ اصْطَادَ السَّمَكَةَ

وَأَتَى لَكَ بِحَقِيقَةٍ مَا يَفْعَلُ ! إِنَّا أَهْلُ الْحِكْمَةِ وَالْعَقْلِ الرَّاجِحِ

٦٥ نَقْدِرُ بِمُدَاوَرَةٍ وَمُحَاوَرَةٍ أَنْ نَصِلَ إِلَى الْغَايَةِ

فَطَرَاتِقُنَا الْمُتَنَوِّةُ لَا تَلْبَثُ أَنْ تَبْلُغَ مَرْمَاتَنَا !

وَكَذَا لَا بُدَّ سَتَنْجَحُ فِي مَسْعَاكَ إِذَا نَفَذْتَ كَلَامِي

وَعَمِلْتَ بِنُصْحِي . أَتَرَكَ فَهَيْمَتَ مَرَامِي ؟

- رينالدو : قَطْعًا يَا مَوْلَايَ !
- بولونيوس : فَلْيَحْفَظْكَ اللَّهُ وَدَاعًا !
- رينالدو : إِلَى اللَّقَاءِ يَا مَوْلَايَ ! ٧٠
- بولونيوس : وَافَقَهُ حَتَّى تَكْشِفَ الْحَبِيَّ مِنْ مَيُولِهِ بِنَفْسِكَ !
- رينالدو : أَمْرُكَ يَا مَوْلَايَ !
- بولونيوس : وَأَوْصِهِ بِالْاهْتِمَامِ بِالْمُوسِيقَى .
- رينالدو : لَا شَكَّ يَا مَوْلَايَ !

{يُخْرَجُ}

{تَدْخُلُ أُوْفِيلِيَا}

- بولونيوس : وَدَاعًا ! مَرْحَى يَا أُفِيلِيَا ! مَاذَا بِكَ قُولِي ؟
- أُوْفِيلِيَا : أَوَاهُ يَا مَوْلَايَ يَا مَوْلَايَ ! لَقَدْ أَصَابَنِي الْفَزَعُ ! ٧٥
- بولونيوس : وَمَا الَّذِي جَرَى ؟ بِاللَّهِ أَفْصِحِي !
- أُوْفِيلِيَا : يَا مَوْلَايَ ! كُنْتُ أَحَبُّ ثِيَابًا فِي غُرْفَتِي الْخَاصَّةِ
- فَإِذَا بِالْأَكْرَمِ هَامِلَتُ يَظْهَرُ فَجْأَةً ! كَانَتْ أَزْرَارُ السُّتْرَةِ مَفْكُوكَةً !
- وَالرَّاسُ كَذَلِكَ حَاسِرَةٌ وَجَوَارِبُهُ مُتَهَدِّلَةٌ تَتَدَلَّى
- دُونَ رِبَاطٍ حَتَّى عَقِيْبِهِ . كَانَتْ بَشْرَتُهُ شَاحِبَةً فِي لَوْنٍ قَمِيصِهِ ، ٨٠
- وَالرَّكْبَةُ تَرْتَعِدُ وَتَصْطَلُّ بِرُكْبَتِهِ الْأُخْرَى ،
- وَعَلَى الْوَجْهِ مَلَامِحٌ هَمٌّ وَأَسَى بَالِغٌ !

- كَانَ كَمَنْ أَطْلَقَ مِنْ نَارِ جَهَنَّمَ كَيْ يَجْئِي  
 عَنْ أَحْوَالٍ مُفْزِعَةٍ وَرَهِيْبَةٍ !
- بولونيوس : أهُوَ جُنُونُ الْحُبِّ إِذَنْ ؟
- اوفيليا : لَا أَعْرِفُ يَا مَوْلَايَ وَلَكِنِّي أَخْشَى حَقًّا ذَلِكَ !
- بولونيوس : مَاذَا قَالَ ؟
- اوفيليا : قَبْضَ عَلَى هَذَا الْمِعْصَمِ بَلْ شَدَّدَ قَبْضَتَهُ ثُمَّ ابْتَعَدَ إِلَى  
 آخِرِ مَرْمَى يُمْنَاهُ ! وَعَلَى الْجَبْهَةِ ثَبَّتَ يَدَهُ الْآخَرَى  
 وَغَدَا يَتَأَمَّلُ وَجْهِي فِي اسْتِغْرَاقٍ مِثْلِ الرَّمَامِ إِذَا  
 شَاءَ التَّصْوِيرُ ! وَقَضَى فِي ذَلِكَ رَمْنَا طَالًا !
- ٩٠ وأخيراً هَزَّ ذِرَاعِي تِلْكَ بِرِفْقٍ -  
 أَوْمًا بِالرَّأْسِ ثَلَاثًا ثُمَّ تَنَهَّدَ !  
 كَانَتْ زُفْرَةٌ هَمٌّ بِالْغَةِ الْجِدَّةِ وَالْعُمُقِ  
 حَتَّى كَادَتْ تَهْدِمُ بُنْيَانَهُ .. أَوْ تَعْصِفُ بِكِيَانِهِ !
- ٩٥ وَبِذَلِكَ سَمَحَ بِإِطْلَاقِ يَدِي وَتَرَاجَعَ  
 كَانَ يَسِيرُ وَقَدْ مَالَتْ مِنْهُ الرَّأْسُ عَلَى كَتِفِهِ  
 فَبَدَأَ كَالْقَادِرِ أَنْ يَجِدَ طَرِيقَ الْبَابِ بِلا عَيْنَيْنِ  
 بَلْ خَرَجَ وَمَا زَالَتْ أَضْوَاءُ الْعَيْنَيْنِ مُثَبَّتَةً نَحْوِي !
- ١٠٠ بولونيوس : هَيَّا فَلَا صَحْبَكَ إِلَى الْمَلِكِ الْآنَ .  
 هَذَا بِالْفَعْلِ جُنُونُ الْحُبِّ .

فهو عَنيفٌ والعَنفُ يُدْمِرُ ذَاتَهُ ،

بل يَدْفَعُ بِالنَّفْسِ إِلَى مَا لَا تَرْجُو تَحْقِيقَهُ

ويَذَلِّكَ يُشْبِهُ أَىَّ عَوَاطِفَ جَائِحَةٍ تَعْصِفُ بِدُخَانِلِنَا !

يُخَزِّنُنِي ذَلِكَ ! أَتُرَاكَ قَسَوْتَ عَلَيْهِ أَخِيرًا ؟

أَوْ فَهِتَ بِالْفَاطِ تَجْرَحُ إِحْسَاسَهُ ؟

أوفيليا : لَا يَا مَوْلَاىَ الطَّيِّبُ ! لَمْ أَفْعَلْ إِلَّا مَا كُنْتُ أَمَرْتُ بِهِ

فَأَعَدْتُ إِلَيْهِ رَسَائِلَهُ وَتَحَاشَيْتُ لِقَائِي بِهِ .

بولونيوس : ذَلِكَ مَا أَذْهَبَ عَقْلَهُ !

يُؤَسِّفُنِي أَنِّي لَمْ أَنْجَحْ فِي تَفْسِيرِ سُلُوكِهِ

أَوْ إِصْدَارِ الْحُكْمِ عَلَيْهِ ! لَكِنِّي كُنْتُ أَخَافُ الْعُقْبَى

كُنْتُ أَظُنُّ الْأَمْرَ مُجُونًا أَوْ عَبَثًا يَبْغِي السُّوءَ بِكَ !

مَا أَفْطَعَ هَذَى الرُّيَّةِ ! أَقْسِمُ بِاللَّهِ !

١١٥ إِنَّ الطَّاعِنَ فِي السَّنِّ لَيُسْرِفُ فِي أَخْذِ الْحَذَرِ لَدَى الْحُكْمِ

إِسْرَافًا يَتَوَارَى مَعَ إِسْرَافِ الشُّبَّانِ

فِي إِهْمَالِ الْحَذَرِ تَمَامًا !

هَيَّا فَلْنَذْهَبْ لِلْمَلِكِ مَعًا ! لَا بُدَّ لَهُ أَنْ يَطَّلِعَ عَلَى الْأَمْرِ !

إِذْ لَوْ أَخْفَيْنَاهُ لَعَادَ بِأَضْرَارٍ أَكْبَرَ مِنْ عَاقِبَةِ تَكْتُمُ ذَاكَ الْحُبَّ

١٢٠ هَيَّا !

{يُخْرِجَانِ}



## المشهد الثاني

{ الأبواق تدوى ، يدخل الملك والملكة وروزنكرانتس

وجيلدنستيرن مع بعض الأتباع }

الملك : يا مَرْحَبًا رُوزِنْكَرَانْتَس ! يا مَرْحَبًا يا جِيلْدِنْسْتِيرْن !

يا أَيُّهَا الْعَزِيزَان ! قَدْ طَالَ شَوْقُنَا لَأَنْ نَرَاكُمَا

كَمَا نَحْتَاجُ بَعْضَ الْعَوْنِ مِنْكُمَا فِي مَسْأَلَةٍ

وَهَكَذَا بَعَثْنَا نَطْلُبُ التَّعْجِيلَ بِالْحُضُورِ مِنْكُمَا !

سَمِعْتُمَا لَا شَكَّ بِالتَّحَوُّلِ الَّذِي أَصَابَ هَامِلْتَ

وَقَدْ دَعَوْتُهُ تَحَوُّلاً لَأَنْ ظَاهِرَ الْفَتَى وَبَاطِنَهُ

تَغَيَّرَا عَمَّا عَهِدْنَا فِيهِ سَالِفًا .

لَمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَهْتَدِيَ لِمَا عَسَاهُ أَنْ يُقِيمَ حَاجِرًا

بَيْنَ الْفَتَى وَعَقْلِهِ فِيمَا عَدَا وَفَاةَ وَالِدِهِ .

لَقَدْ نَشَأْتُمَا مِنْذُ الصَّبَا فِي صُحْبَتِهِ

وَتَعْرِفَانِ طَبْعَهُ عِنْدَ الْيُفُوعِ خَيْرَ مَعْرِفَةٍ

وَهَكَذَا أَرْجُوكُمَا أَنْ تَقْبَلَا أَنْ تَبْكُنَا فِي قَصْرِنَا

وَلَوْ لِمُدَّةٍ قَصِيرَةٍ حَتَّى تُصَاحِبَاهُ

وَتُغْرِيَاهُ بِالتَّلَهَّى كَى تُتَّاحَ فُرْصَةٌ مُوَاتِيَةٍ

لِلْكَشْفِ عَنْ أَى بَلَاءٍ نَجْهَلُهُ

أَصَابَهُ فَعَذَّبَهُ

لَعَلَّنَا إِذَا عَرَفْنَا الدَّاءَ

يَكُونُ فِي مَقْدُورِنَا الدَّوَاءَ

الملكة : يا أيها الكريمان المهذبان ! قد أكثر الحديث هاملت عنكما

٢٠

ولائني على يقين أنه يراكما

أقرب أهل الأرض طراً لفؤاده

فإن رضيتمما - تكرماً وصدقاً في الطوبى -

بأن تقيما فترة معنا

حتى تحققا لنا ما نأمله

٢٥

فسوف تلقيان من شكر المليك

ما يناسب العرفان عند من ملك !

روزنكرانتس : جلالة المليك والملكة !

لديكما من السلطان ما يبيح إصدار الأوامر

بتنفيذ المآرب المهيبة ..

بدلاً من الرجاء !

٣٠

جيلدنستيرن : كلانا طوع أمركما ، ونبدل كل طاقتنا

لتحقيق الذي قد تأمران به من الخدمات !

الملك : شكراً إذن روزنكرانتس ! وأنت جيلدنستيرن الكريم !

- الملكة : شكراً لجيلدنستيرن ! ويا روزنكرانتس الكريم !
- ٣٥ كما أرجوكمَا رِيَاةَ ابْنِي الَّذِي اعْتَرَاهُ ذَلِكَ التَّغْيِيرُ الشَّدِيدُ  
ودُونَمَا إِبْطَاءً ! فَلْيَصْطَحِبْكُمْ بِعَظْمِ الرَّجَالِ هَا هُنَا  
لِتَعْرِفَا مَكَانَ هَامِلَت !
- جيلدنستيرن : فَلْيَجْعَلِ اللَّهُ الْكَرِيمُ صُحْبَتَنَا لَهُ . . . وَمَا سَنَفَعَلُهُ مَعَهُ  
خَيْرًا لَهُ وَمَصْدَرًا لِسُرُورِهِ !
- الملكة : آمين !

{يُخْرِجُ رُوزَنكَرَانْتَسَ وَجِيلْدَنْسْتِيرْنَ مَعَ أَحَدِ الْإِتْبَاعِ}

(يَدْخُلُ بُولُونْيُوسُ)

- ٤٠ بُولُونْيُوسُ : مَوْلَايَ قَدْ عَادَ السَّفِيرَانِ اللَّذَانِ كَانَا فِي رِيَاةِ التَّرْوِيجِ !  
لَدَيْهِمَا مِنَ الْأَنْبَاءِ مَا يَسُرُّ !
- الملك : لَطَالَمَا حَمَلْتَ طَيِّبَ الْأَنْبَاءِ !
- بُولُونْيُوسُ : هَلْ ذَاكَ يَا مَوْلَايَ حَقٌّ ؟ دَعْنِي أُؤَكِّدُ لِلْمَلِكِ الصَّالِحِ  
أَنِّي أَكْرَسُ وَأَجِيبُ كَمَا أَكْرَسُ رُوحِي  
٤٥ لِلَّهِ رَبِّي ثُمَّ لِلْمَلِكِ الْكَرِيمِ ! كَمَا أَظُنُّ أَنَّنِي -  
إِنْ كَانَ عَقْلِي لَا يَزَالُ قَادِرًا  
عَلَى الْمَسِيرِ فِي دَرْبِ السِّيَاسَةِ  
بِخَطْوٍ وَاثِقٍ مُتَمَكِّنٍ -- أَظُنُّ أَنَّنِي

أَدْرَكْتُ سِرَّ مَا اعْتَرَى هَامِلِتُ مِنَ الْجُنُونِ !

الملك : حَدَّثْنَا عَنْ ذَلِكَ إِذْنًا ! مَا أَكْثَرَ مَا أَشْتَاقُ لَأَنْ أَسْمَعَهُ ! ٥٠

بولونيوس : أَرْجُوكَ أَوَّلًا أَنْ تَلْتَقِيَ بِهِذَيْنِ السَّفِيرَيْنِ !

وَبَعْدَهَا آتِ بِأَنْبَاءِ كَفَاكِهَةِ الْخِتَامِ لِلْوَلِيمَةِ الْعَظِيمَةِ !

الملك : اذْهَبْ أَنْتَ بِنَفْسِكَ وَاصْطَحِبِ الرَّجُلَيْنِ إِلَيْنَا تَكْرِيمًا لِهَمَّا !

{يُخْرِجُ بُولُونِيُوسُ}

يَقُولُ لِي يَا جِرْتْرُودُ يَا حَبِيبَتِي كَيْفَ اهْتَدَى

لِمَنْبَعِ الْخَبَالِ أَوْ لِأَصْلِ ذَلِكَ التَّشْتُّبِ الَّذِى أَصَابَ عَقْلَ وَلَدِكَ ! ٥٥

الملكة : فِى ظَنِّى لَنْ يَخْرُجَ عَنْ عَيْنِ السَّبَبِ الْأَوَّلِ : مَوْتُ أَبِيهِ

وَالْتَّعْجِيلُ الْفَاتِقُ بِزِفَافِى مِنْكَ !

الملك : لَسَوْفَ نَفْحَصُ الَّذِى يَقُولُهُ فَحَصًّا دَقِيقًا !

{يَعُودُ بُولُونِيُوسُ لِلدَّخُولِ مَعَ فُولْتِيمَانْدَ وَكُورْنِيلْيُوسِ}

الملك : يَا مَرْحَبًا بِأَصْدِقَائِى الْمُخْلِصِينَ !

مَاذَا أَتَيْتَ بِهِ يَا فُولْتِيمَانْدَ مِنْ أَخِيْنَا عَاهِلِ النُّزُوجِ ؟

فُولْتِيمَانْدَ : أَتَيْتُ بِأَجْمَلِ رَدٍّ عَلَى مَا بَعَثْتُمْ بِهِ مِنْ سَلَامٍ لَهُ وَتَحِيَّةٍ ! ٦٠

وَمَا إِنْ أَثَرْتُ الْقَضِيَّةَ حَتَّى دَعَا ابْنُ أَخِيهِ إِلَى أَنْ

يَكُفَّ عَنْ اسْتِكْتَابِ الْجُنُودِ - وَكَانَ يَظُنُّ بَأَنَّ الْفَتَى

يَسْتَعِدُّ لِحَرْبِ مَلِكِ بُولْنَدَا ! وَعِنْدَ إِعَادَةِ فَحْصِ الْأُمُورِ وَتَمْحِصِهَا

- واكتشاف نواياه ضد جلالته ساء ما فعل !  
 وكيف استغل اعتلال وعجز الملك وهرمه ،  
 فأصدر أمراً بمنع انضمام الجنود إلى جيش فورتنبراس  
 وإذ بالصغير يطيع الأوامر !  
 ويقبل تقريع عمه ،  
 ويقطع عهداً على نفسه آخر الأمر  
 وفي حضرة العم ألا يحاول رفع السلاح بوجه جلالته مطلقاً !  
 وإذ ذاك يغرب عاهل مملكة الترويج الكبير عن الفرحة العارمة  
 ويمنحه راتباً سنوياً - ثلاثة آلاف قطعة فضة -  
 على أن يوجه كل جنود تسنى له حشدها  
 إلى ما استعدت له من حروب بأرض بولندا  
 ويستأذنها في الخطاب الذي في يدي

{يسلمه ورقة}

- بأن تسمحوا بالمرور له في سلام بأماكنكم  
 ودون مساس بأمن البلاد هنا  
 على نحر ما قد يوضح هذا الخطاب .  
 : هذا يسرنا كثيراً ! وسوف نقرأ الرسالة ، ونكتب الإجابة ،  
 ونمنع التفكير في الموضوع عندما نحين لحظة مناسبة

وريشما يكون هذا ينبغي تقديم شكرنا

فقد أحسستما أداء ما كلفتما به

فلتستريحا الآن حتى نلتقي عند المساء في حفل العشاء

وفي الختام مرحباً بالعودة الميمونة !

٨٥

{يخرج فولتيمان وكورنيليوس}

بولونيوس : ما أحسن اختتام ذلك الموضوع !

مولاي مولاتي ! إنا إذا تدارسنا جلالة السلطان

وواجب الرعية ، وعلة النهار ثم الليل والزمان

كنا نضيق النهار ثم الليل والزمان !

وهكذا سأوجز المقال ، ما دام روح الحكمة الإيجاز ،

٩٠

وما الإطناب إلا سائر الأطراف أو قل ظاهر الزخرف !

إن ابنك النبيل مجنون - أدعوه مجنوناً وحسب !

أما إذا أردت تعريف الجنون الحق

فهل تراه غير أن نقول إنه مجنون ؟

لكن دعونا الآن من هذا .

الملكة : رد من مضمون الألفاظ وقل من زخرفة الشكل !

٩٥

بولونيوس : سيدي أقسم إنني نبذت كل زخرف في القول

فالقول بالجنون قول حق ! وكونه حقاً جدير بالأسى !



وَمِنْ أَسَانَا أَنْ يَكُونَ حَقًّا ! زَخْرَفَةٌ سَخِيفَةٌ !

وَالْآنَ فَلَاوَدَّعَ الزَّخَارِفَ اللَّفْظِيَّةَ !

١٠٠

الآن سَلَمْنَا إِذَنْ بِأَنَّهُ مَجْنُونٌ ! يَبْقَى عَلَيْنَا

أَنْ نَرَى مَا عِلَّةُ الْمَعْلُولِ ! أَوْ فَلَنَقُلْ مَا عِلَّةُ الْعِلَّةِ

إِذْ إِنَّ ذَلِكَ الْمَعْلُولَ مُعْتَلٌّ بِعِلَّةٍ !

وهكذا يَبْقَى - أَيْ إِنَّ مَا يَبْقَى لَدَيْنَا -

١٠٥

تَأْمَلَا !

إِنَّ عِنْدِي ابْنَةً - أَقُولُ عِنْدِي طَالِمًا انْتَسَبْتُ إِلَى -

حَدًّا بِهَا الْإِحْسَاسُ بِالْوَاجِبِ وَالطَّاعَةِ - وَلَاحِظًا قَوْلِي -

إِلَى أَنْ قَدِمْتُ إِلَيَّ هَذِهِ الصَّحِيفَةُ - فَاسْتَخْلِصًا مَا يُمْكِنُ

اسْتَخْلَاصُهُ !

{يقرأ} "إلى ابنة السماء ، معبودة روحى ، أوفيليا مُسْتَكْمَلَةٌ

الْجَمَالِ" - هذا تعبير ردى ، تعبير منحط ، مستكملة الجمال ١١٠

عبارة منحطة ! ولكن استمعاً - "هذه الرسالة ، إذ تحتضنها فى

صدرها الجميل الناصع ، هذه الرسالة" إلى آخره

الملكة : هل جاءت بها هذه الرسالة من هاملت ؟

بولونيوس : الصبر سيدتى الكريمه ! سأقرأ المكتوب حرفياً !

١١٥

إِنْ اسْتَرَبَّتْ أَنْ أَنْجُمَ السَّمَاءِ نَارُ

أَوْ قُلْتُ إِنَّ الشَّمْسَ لَا تَدُورُ فِي مَدَارٍ  
أَوْ إِنَّ لَفْظَ الصِّدْقِ كَاذِبٌ مُنَافِقُ  
لَا تَسْتَرِيحُ فِي غِرَامِ قَلْبِي الْوَاقِعُ

عزيزتى أوفيليا ! أنا لا أجيد نظم الشعر ، وأفتقر إلى فن  
التعبير عن آهاتى وأثأتى ! لكن صدقيني حين أقول إننى أحبك ١٢٠  
أعظم حب ، بل أعظم من أعظم حب . إلى اللقاء .  
المخلص إلى الأبد ، يا أقرب فتاة لقلبي ، ما  
دام يسمى نفسه

هاملت .

فَذَلِكَ الَّذِي أَرْتَنِيهِ ابْنَتِي الْمُطِيعَةُ  
١٢٥ بل كَانَتْ الْفَتَاةُ دَائِمًا - كَذَا - تُطْلَعُنِي  
عَلَى مُطَارَحَاتِهِ لَهَا ، كَمَا تُحَدِّدُ الْمَكَانَ وَالزَّمَانَ وَالْوَسِيلَةَ ا

الملك : لَكِنْ كَيْفَ تَلَقَّتْ حَبَّةً ؟

بولونيوس : مَا ظَنُّكُمْ بِي ؟

الملك : رَجُلٌ ذُو إِخْلَاصٍ وَشَرَفٍ ا

بولونيوس : وَسَوْفَ أَسْعَى كَيْ أَظَلَّ عِنْدَ حُسْنِ الظَّنِّ بِي ا

لَكِنْ تُرَى مَاذَا يَكُونُ الظَّنُّ يَا مَوْلَايَ بِي لَوْ أَنَّنِي

حِينَ رَأَيْتُ ذَاكَ الْحُبَّ مُتَقَدِّمًا مُحَلِّقًا -

وَلَتَعْلَمَا بِأَنِّي رَأَيْتُهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَقُولَ لِي ابْتِي -

١٣٥ ماذا يكونُ الظَّنُّ بِي ؟ أو ما عَسَاها أَنْ تَظُنَّ مَوْلَاتِي ؟

لو أَنَّنِي يَسَّرْتُ أَمْرَ الْعَاشِقَيْنِ بِالرَّسَائِلِ

أَوْ مَالَ قَلْبِي لِلتَّغَاضِي عَنْهُ كَالْأَصَمِّ الْأَبْكَمِ

أَوْ لَمْ أُعِرْ هَذَا الْغَرَامَ نَظْرَةَ الْمُهِتَمِّ وَالْمُعْنَى ؟

ماذا يكونُ الظَّنُّ بِي ؟ لا ! إِنَّنِي بَادَرْتُ بِالْعَمَلِ !

١٤٠ وَقُلْتُ لِابْنَتِي الصَّغِيرَةِ اسْمَعِي :

”تَذَكَّرِي بَأَنِّ هَامَلْتِ يَا ابْنَتِي أَمِيرُ

”وَنَجْمُهُ يَدُورُ فِي أَفْلَاكِهِ بَعِيدًا عَنْ مَدَارِكِ

”لَا يَنْبَغِي لِهَذَا أَنْ يَكُونَ !“ وَعِنْدَهَا أَصْدَرْتُ تَعْلِيمَاتِي :

أَنْ تُوصِدَ الْأَبْوَابَ دُونَهُ وَأَنْ تَصُدَّ كُلَّ رُسُلِهِ

١٤٥ وَأَنْ تَرُدَّ مَا يُهْدِيهِ إِيَّاهَا ! وَأَثْمَرَتْ نَصَائِحِي

فَإِذْ بِهِ يَلْقَى الصَّدُودَ مِنْهَا - وَالْآنَ فَلَنُوجِزُ حِكَايَتَنَا -

قَدْ اعْتَرَاهُ الْحُزْنُ أَوَّلًا ثُمَّ الْعُزُوفُ عَنْ طَعَامِهِ ثُمَّ الْأَرْقُ ،

وَبَعْدَهَا جَاءَ الْهُزَالُ يَتْلُوهُ الدُّهُولُ ،

وعندها لم يَلْبَثِ التَّخْلِيْطُ أَنْ أَفْضَى إِلَى الْجُنُونِ

١٥٠ وَهُوَ الَّذِي نَرَاهُ الْآنَ يَهْدِي فِيهِ ! وَكُلُّنَا يَنْعِيهِ !

الملك : تَظُنَّيْنِ أَنَّ الْغَرَامَ السَّبَبُ ؟

- الملكة : ربّما كانَ كذلك ، والاحتمالُ قائمٌ .
- بولونيوس : إنْ كُنْتُ قد أَكْذْتُ ذاتَ يَوْمٍ شيئًا  
ثُمَّ كانَ عَكْسُ ما أَكْذْتُ قُولُوا لِي متى ؟
- الملك : لا أَذْكَرُ ذلك ! ١٥٥
- بولونيوس : إنْ كانَ الأمرُ خِلافَ كَلَامِي فَلتُفْصَلْ هَذِي عنْ هَذِي !  
{مشيرًا إلى رأسه وكتفه}
- وإِذَا سَنَحْتَ لِي الفُرْصَةَ فَسَأَتِي بِحَقِيقَةِ هذا الأمرِ  
حَتَّى لَوْ كَانَتْ قد دُفِنَتْ في أَعْمَقِ أَعْمَاقِ الأرضِ !
- الملك : وكيفَ يَسْتَمِرُّ بَحْثُنَا ؟
- بولونيوس : أحيانًا ما يَمْشِي عِدَّةَ سَاعَاتٍ مُتَوَاصِلَةً في هذا البَهِو . ١٦٠
- الملكة : هذا صحيح .
- بولونيوس : وَعِنْدَهَا سَأُخْرِجُ ابْنَتِي إِلَيْهِ  
وَلنَخْتَبِيءُ جَمِيعًا خَلْفَ هذا السِتْرِ حَتَّى نَشْهَدَ المُقَابِلَةَ !  
إِنْ لَمْ يَتَّضِحْ مِنَ اللِّقَاءِ حُبُّ لَهَا ،  
وَأَنَّهُ أَصَابَهُ الجُنُونُ مِنْ جَرَاءِ ذاكَ الحُبِّ ،  
فَسَوْفَ أَسْتَقِيلُ مِنْ وَطِيفَةِ الوِزَارَةِ  
وَأُكْتَفَى بِحِرْقَةِ الفَلَّاحِ صَاحِبِ العَرَبَاتِ ! ١٦٥

الملك : فَلْتَفْعَلْ ذَلِكَ

{يدخل هاملت وهو يقرأ فى كتاب}

الملكة : وَلَكِنْ انْظُرًا إِلَى الْمِسْكِينِ قَادِمًا وَقَدْ عَلَاهُ الْجِدُّ يَقْرَأُ فِي كِتَابٍ

بولونيوس : أَرْجُو أَنْ تَبْتَعِدَا الْآنَ ! أَتَوْسَلْ لَكُمَا هِيَا !

سَأَخَاطِبُهُ حَالًا - أَرْجُو الْإِذْنَ الْآنَ ! ١٧٠

{يخرج الملك والملكة} {والاتباع}

ما حَالُ صَدِيقِي الْأَكْرَمِ هَامِلْتُ ؟

هاملت : حَمْدًا لِلَّهِ بِخَيْرٍ !

بولونيوس : هَلْ تَعْرِفُنِي يَا مَوْلَايَ ؟

هاملت : بَلْ خَيْرَ الْمَعْرِفَةِ . . فَإِنَّكَ سَمَّاكَ !

بولونيوس : بَلْ لَسْتُ بِسَمَّاكَ ! ١٧٥

هاملت : وَإِذْنُ أَتَمَنَّى لَوْ كُنْتُ شَرِيفًا مِثْلَهُ !

بولونيوس : أَتَقُولُ شَرِيفًا يَا مَوْلَايَ ؟

هاملت : نَعَمْ يَا سَيِّدِي فَفِي هَذَا الزَّمَانِ لَا يَتَسَمُّ بِالشَّرَفِ إِلَّا وَاحِدٌ مِنْ

بَيْنَ عَشْرَةِ آلَافٍ

بولونيوس : هَذَا عَيْنَ الصَّدَقِ يَا مَوْلَايَ ! ١٨٠

هاملت : {كَأَنَّمَا قَرَأَ ذَلِكَ لِتَوَهُ فِي الْكِتَابِ} فَإِذَا كَانَتْ الشَّمْسُ قَادِرَةً عَلَى

توليد الديدان الحية من الكلب الميت ، فلنا أن نعتبر الجيفة  
جسداً يصلح للتقيل -

{فجأة يلتفت إليه} أليك ابنة ؟

بولونيوس : لى يا مولاي !

هاملت : لا تدعها تمشى فى الشمس ! فإن حملَ العقل نعمه ، وقد

تَحْمَلُهُ ابتك ، فحاذر يا صديقى من حَمَلِها ! ١٨٥

بولونيوس : {النفسه} ما رأيك فى هذا ! ما زال يعزف نغمة ابنتى ! لكنه لم

يستطع أن يعرفنى أول الأمر - قال إننى سَمَّاك ! لقد اختلط

عقله تماماً ! والحق إنى فى شىبى عانيت الأمرين فى الحب ، ١٩٠

بل كدت أن أصل إلى هذا الحد ! سأخاطبه من جديد . ماذا

تقرأ يا مولاي ؟

هاملت : ألفاظ ألفاظ ألفاظ !

بولونيوس : وما الموضوع يا مولاي ؟

هاملت : بين من ومن

بولونيوس : أقصد الموضوع الذى تقرأه يا مولاي . ١٩٥

هاملت : مُفْتَرَيَاتٌ يا سيدى ! هذا الشاعر الهجاء وغيد ! يقول إن

الشيوخ لهم لى وخطها المشيب ، وإن وجوههم مفضنة ،

وإن عيونهم تفرر كهراً سائلاً غليظ القوام ، وصمغاً كصمغ



أشجار البرقوق وإنهم يفتقرون افتقاراً شديداً إلى الألمعية ، ٢٠٠  
ويتسمون بهزال الأفخاذ . لكننى - وإن كنت أصدقه تصديقاً  
بالغ القوة والشدة - لا أرى من اللياقة أن يصرح به هكذا !  
فأنت نفسك يا سيدى سوف تعيش حتى تبلغ عمري - إذا  
استطعت السير للوراء مثل الكابوريا !

بولونيوس : {النفسه} ورغم أنه جنون - فهو جتو له منهج ! يا سيدى ! ٢٠٥  
ألا تود أن نقصد مكاناً يقيك الهواء ؟

هاملت : فأدخل قبرى ؟

بولونيوس : حقا فالقبر يقي من الهواء ! {النفسه} ما أشد ما تحمل إجاباته  
أحياناً من لمحات موفقة - وهر التوفيق الذى يصادف الجنون  
أحياناً ولا يؤلّد كثيراً من رحم الحكمة والعقل ! سأتركه وأدبر ٢١٠  
على الفور وسيلة يقابل بها ابنتى . مولاي ! أستاذك فى  
الانصراف !

هاملت : لن تستأذن فيما أريد السماح به أكثر من هذا - إلا حياتى ! ٢١٥  
إلا حياتى ! إلا حياتى !

بولونيوس : إلى اللقاء يا مولاي !

هاملت : يا لهؤلاء الشيوخ الحمقى المملين !

{يدخل روزنكراتس وجيلدنستيرن}

بولونيوس : هل تبحثان عن مولاي هاملت ؟ ها هو ذا ! ٢٢٠

ايخرج بولونيوس

روزنكرانتس : حفظك الله سيدى

جيلدنستيرن : يا مولاي المبجل !

روزنكرانتس : مولاي العزيز !

هاملت : مرحبًا بصديقى الكريمين ! كيف حالك يا جيلدنستيرن ؟ وأنت

يا روزنكرانتس ! كيف حالكما ؟ ٢٢٥

روزنكرانتس : حال العامة من أبناء الأرض .

جيلدنستيرن : نرضى بألا نكون فى غاية الرضى ! فلسنا على قمة قبعة ربة

الحظ والثراء !

هاملت : ولا فى نعل حذائها ؟ ٢٣٠

روزنكرانتس : لا يا مولاي !

هاملت : إذن تعيشان بالقرب من خصرها أو فى أواسط أنعمها ؟

جيلدنستيرن : حقًا من رعاياها غير البارزين !

هاملت : أى المختفين فى مناطقها الخفية ؟ ما أصدق هذا ! فربة الحظ ٢٣٥

عاهرة ! ما الأخبار ؟

روزنكرانتس : لا شىء يا مولاي إلا أن الدنيا أصبحت تعرف الشرف !

هاملت : إذن فقد اقتربت الساعة ! لكن أنباءكما كاذبة ! لكن دعانى

أطرح سؤالاً محدداً : ما الذي جنيتماه يا صديقيّ الكريمين ٢٤٠

حتى ترسلكما ربة الحظ إلى هذا السجن ؟

جیلدنستیرن : السجن يا مولاي ؟

هاملت : الدغمارك سجن .

روزنكرانتس : إذن فالدنيا كلها سجن !

هاملت : بل سجن رائع ! فيه الكثير من الزنانات والعنابر والأقباء ٢٤٥

والدغمارك من أسوأ السجون !

روزنكرانتس : لا نرى ذلك يا مولاي !

هاملت : إذن لست كذلك في نظركما ! فالحسن ما تراه حسنًا ، والسيئ

ما تراه سيئًا ! أما أنا فإنني أراها سجنًا ! ٢٥٠

روزنكرانتس : بل إن طموحك من وراء نظرتك - لأنها تضيئ عن تحقيق

ما تصبو إليه نفسك !

هاملت : يا رب ! إنني قد أحبس داخل قشرة بندقة فأرى نفسي ملكًا على ٢٥٥

دنيا لا حدود لها ، لولا ما يعتادني من أحلام مفزعة !

جیلدنستیرن : وما هذه الأحلام إلا الطموح نفسه ! فما يُحَقِّقُهُ الطَّمُوحُ ليس

سوى ظل للحلم .

هاملت : لكن الحلم نفسه ليس سوى ظل ! ٢٦٠

روزنكرانتس : حقا ! وهكذا أرى أن الطموح شىء رهيف كالهواء ، بل

ولا يعدو وصفه بظل الظل !

هاملت : وهكذا يكون المتسولون وحدهم ذوى وجود مادى ، فلا طموح

عندهم ! أما ملوكنا ، والأبطال الذين تضخموا طموحًا ،

فليسوا إلا ظلالاً للمتسولين ! هل ندخل القصر ؟ أقسم إنى لم ٢٦٥

أعد قادرًا على التفكير !

روزنكرانتس

: ونحن فى خدمتك !

جيلدنستيرن

هاملت : لا لا لا ! لا أقبل أن أضعكما مع سائر خدمى فى مرتبة واحدة !

وإن أردتما الصراحة ، فإننى محاط بكل مقلق ومزعج ! لكن

قولا لى بصراحة بحق الصداقة ، ماذا تفعلان فى إلسينور ؟ ٢٧٠

روزنكرانتس : جئنا لزيارتك يا مولاي ! لا لشيء آخر !

هاملت : إنى فقير لا أملك حتى توجيه الشكر الكافى ! لكنى أشكركما !

وإن كان شكرى يا صديقى العزيزين يكلفنى أكثر قليلاً مما

يستحق ! أمّا أرسل أحدٌ فى طلبكما ؟ هل جئتما برغبتكما ؟

أهى زيارة بريئة ؟ هيا هيا ! أين الإنصاف ؟ هيا ! تكلمّا ! ٢٧٥

جيلدنستيرن : ماذا عسانا نقول يا مولاي ؟

هاملت : أى شىء ما عدا الحقيقة ! لقد أرسل أحدهم فى طلبكما ،

مظهركما يشي بالاعتراف ، ولا يزال فيكما من الحياء ما يمنع  
من إخفائه ! أعلم أن الملك الكريم والملكة قد أرسلنا في  
طلبكما . ٢٨٠

روزنكرانتس : لأى غاية يا سيدى ؟

هاملت : هذا هو ما يجب أن تطلعننى عليه ! فلاستحلفكما بحقوق  
رمالتنا ، ووافق يفوعتنا ، والتزامنا بالحفاظ على الحب دواماً ، ٢٨٥  
وبما هو أغلى ولا أعرفه حتى أستحلفكم به ، أن تقولوا لى  
صراحة وبغير مداورة إن كانا قد أرسلنا فى طلبكما أم لا .

روزنكرانتس : {إلى جيلدنستيرن} ما رأيك ؟

هاملت : لن أرفع بصرى عنكما ! إن كنتما تحبانى فلا تكتما شيئاً عنى . ٢٩٠

جيلدنستيرن : مولاي ! قد أرسلنا فى طلبنا .

هاملت : سأذكر لكما السبب ، حتى يحول سبقى دون إفشائكما شيئاً ،

وتظلا على كتمانكما الكامل لسرّ الملك والملكة ! لقد فقدتُ فى

الفترة الأخيرة ، ودون أن أدري السبب ، كلَّ مَرَحٍ وتوقفت ٢٩٥

عن كُلِّ ما اعتدته من الرياضة ! وأصابتنى حالةٌ من الكآبة

جعلتنى لا أرى هيكل الأرض الجميل إلا فى صورة البرزخ

العقيم ! وهذه القبة الرائعة ، قبة الهواء - أرسلنا الطرف إليها !

قبة السماء الدنيا الرائعة من فوقنا ! كأنها السقف الجليل المزِين ٣٠٠

بمصاييح تتوهج بلون الذهب ! لم تعد تبدو لعينى إلا فى  
صورة ركام من الأبخرة المكدسة الموبوءة ! ما أحسن خلَقَ  
الإنسان ! ما أشرف عقله ، وما أعجب ملكاته غير المحدودة ،  
وما أبدع صورته وأقدره على الحركة ! ما أقربه فى الفعل من ٣٠٥  
الملاك وفى الفكر من خالقه ! رينة الدنيا والمثل الأعلى  
للأحياء ! ولكننى أنظر إليه فأقول ما ذاك الذى جوهره تراب ؟  
إننى لا أجد فى الإنسان ما يسرنى - رجلاً كان أم امرأة ! وإن  
كانت بسمتك توحى بعكس ذلك ! ٣١٠

روزنكرانتس : مولاي لم يدر ذاك بخلدى قط !

هاملت : لماذا ضحككت إذن عندما قلت إن الإنسان لا يسرنى ؟

روزنكرانتس : قلت فى نفسى يا مولاي إنه إن كان الإنسان لا يسرك ، فكيف ٣١٥

يسرك الممثلون الذين أدركناهم فى الطريق إلى القصر ، حتى  
يعرضوا عليك فنونهم ؟!

هاملت : سأرحب بمن يمثل دور الملك - وأدفع الجزية لجلالته !

وسأسمح للفارس المغامر باستخدام سيفه وتُرْسِه ! وأكافئ ٣٢٠

العاشق على زفراته ، وأتيح للمضحك أن يؤدى دوره دون

مقاطعة وللمهريج أن يُضحك من تدغدغ رثيه قشة ! ولمن



- يلعب دور المرأة التعبير الصريح عما فى النفس - وإلا تكسرت  
 ٣٢٥ أوران الشعر المرسل ! من هؤلاء المثلون ؟
- روزنكرانتس : نفس الذين اعتدت الاستمتاع بتمثيلهم كثيراً - فرقة المدينة  
 المسرحية !
- هاملت : وما الذى جعلها فرقة متجولة ؟ إن الإقامة فى المدينة أفضل لها  
 من ناحية الشهرة والأرباح !
- روزنكرانتس : لم يمنعها من الاستمرار - فى ظنى - إلا القيود التى فرضت ٣٣٠  
 فى الآونة الأخيرة !
- هاملت : وهل يتمتع المثلون بما كانوا يحاطون به من تقدير أثناء  
 وجودى فى المدينة ؟ ألا ينعمون بإقبال الجمهور ؟
- روزنكرانتس : بل لم يعودوا كذلك !
- هاملت : كيف حدث هذا ؟ هل علاهم الصدا ؟ ٣٣٥
- روزنكرانتس : لا يا سيدى ! بل لا يزالون يمارسون العمل بالأسلوب المعتاد !  
 ولكن تكونت فى المدينة فرقة من الأطفال - عش من صغار  
 الصقور - تملأ أصواتهم على الجميع ، ويفوزون بالتصفيق  
 المدوى ! لقد أصبحوا البدعة المستحسنة ، فباتوا فى عروضهم  
 يهاجمون المسارح العامة ، كما يسمونها الآن ، ويسخرون منها  
 أشد سخرية ، حتى ساءت سمعة المسرح ، وأصبح الكثيرون ٣٤٠

من الفضلاء ، من حملة السيوف ، لا يكادون يجرؤون على

ارتياده حياة مما قد يسمعون من حملة الأقلام !

هاملت : عجباً ؟ هل هم أطفال ؟ من الذى يساندهم ؟ ومن يعولهم ؟

وهل يواصلون هذه الحرفة بعد أن يكبروا على الغناء فى ٣٤٥

الجوقة ؟ وإذا استمروا حتى يصبحوا ممثلين بالغين ، وهذا هو

الأرجح إذا لم يجدوا مورداً أفضل للرزق ، ألن يقولوا إن

المؤلفين الآن سيئون إليهم بدفعهم إلى السخرية ممن يمثلون

مستقبلهم ؟

روزنكرانتس : الحق أن الصراعات بين الطرفين اشتدت أخيراً ، بل ولا يرى ٣٥٠

الناس عيباً فى حفزهما على ذلك ، ولقد شهدنا فترة لم يكن

الجمهور يقبل فيها على العروض إلا إذا سخر كتاب مسرحيات

الأطفال فيها من الشعراء ، أو سخر الشعراء من الأطفال !

هاملت : هل هذا معقول ؟ ٣٥٥

جیلدنستيرن : لقد احتدم الخلاف وتضاربت الآراء !

هاملت : وهل يفوز الصبيان ؟

روزنكرانتس : نعم يا مولاي ! بل ويفوزون على هرقل وبالكرة الأرضية التى

يحملها !

هاملت : لا أجد فى ذلك غرابة شديدة ! فعمى الآن ملك الدنمرك !

والذين كانوا يسخرون منه فى حياة أبى قد يدفعون الآن عشرين ٣٦٠  
ديناراً أو أربعين أو خمسين أو مائة ثمناً لصورته المصغرة !  
أقسم إن فى ذلك ما يتجاوز الطبيعة ، لو أن الفلسفة قادرة على  
الكشف عنه !

(أصوات الأبواق تدوى)

جیلدنستیرن : ها هى الأبواق تعلن وصول الممثلين ! ٣٦٥

هاملت : أيها السيدان ! مرحباً بكما فى إلسينور ! فلتتصافح ! هذا من

تقاليد الترحيب ومراسم الحفاوة ! فلألتزم بها فى هذا السياق -

٣٧٠ كى لا يبدو أن حفاوتى بالممثلين تزيد عن حفاوتى بكما !  
وسوف تشهدان إلى أى مدى يكون ترحيبى بهما ! مرحباً بكما  
وإن كان عمى الوالد وأمى العمّة مخدوعين !

جیلدنستیرن : فيم يا مولاي العزيز ؟

هاملت : لا يصيبنى الجنون إلا حين تهبّ الريح من شمال الشمال

٣٧٥ الغربى ! أما حين تهب من الجنوب فأستطيع التمييز بين الصقر  
والمنشار !

(يدخل بولونيوس)

بولونيوس : طابت أوقاتكم يا سادة !

- هاملت : انتبه يا جيلدنستيرن ! وأنت أيضاً - كوناً آذاناً صاغية ! إن  
الرضيع العظيم الذى تريانه هناك لم يخرج بعد من لفاقته !
- روزنكرانتس : لعله عاد إليها ثانية، إذ يقولون إن الشيخ يمر بالطفولة مرتين ! ٣٨٠
- هاملت : أتنبأ بأنه جاء ليخبرنى بوصول الممثلين . وسوف تريان ! -  
كما تقول حقاً سيدى ! كان ذلك صباح يوم الاثنين !
- بولونيوس : مولاي ! لك عندى أنباء ! ٣٨٥
- هاملت : مولاي ! لك عندى أنباء ! عندما كان روسكيوس ممثلاً  
فى روما -
- بولونيوس : جاء الممثلون يا مولاي .
- هاملت : قديمه ! قديمه !
- بولونيوس : جاءوا بشرفى ٣٩٠
- هاملت : "إِذَنْ جَاءَ كُلُّ عَلَى ظَهْرِ جَحْشِهِ !" -
- بولونيوس : أفضل الممثلين فى العالم ! سواء فى المأساة أو الملهة أو  
المسرحية التاريخية أو الرعوية ، أو الفكاهية الرعوية ، أو  
الرعوية التاريخية ، أو التاريخية المأسوية ، أو الرعوية المأسوية  
الفكاهية التاريخية ، سواء أكانت تراعى وحدة المكان أم التى  
لا تراعى أية وحدات ! لا يزيدون من أثقال الحزن فى ٣٩٥  
مأساوات سنيكا ولا من خفة الروح فى ملهاوات پلاوتوس !

ولا يجيد غيرهم تقديم المسرحيات التى تراعى القواعد ، والتى

لا تراعيها على حد سواء !

هاملت : يا يفتاح ! يا قاضى بنى إسرائيل ! أى كنز كان لديك ! ٤٠٠

بولونيوس : أى كنز كان لديه يا مولاي ؟

هاملت : ألم تسمع بالأنشودة ؟

وَلَكَمْ بِنْتُ حَسَنَاءُ وَحِيدَةٌ

وَيُمْكِنُ لَهَا حُبًّا فَاقَ حُدُودَهُ

بولونيوس : [جانبًا] لا يفتأ يذكر بتي ! ٤٠٥

هاملت : ألسن على صواب يا يفتاح العجور ؟

بولونيوس : إن تَدْعُنِي يفتاح يا مولاي فإن لى ابنةً أحبها حبًّا جمًّا

هاملت : لا ! لا يتبع هذا ذاك [بالضرورة] !

بولونيوس : ماذا يتبعه إذن يا مولاي ؟ ٤١٠

هاملت : ما يتبعه يأتى من بعده ! وهو البيت التالى :

بِمُصَادَقَةٍ - يَعْلَمُ رَبِّي مَا كَانَ !

ويعده كما تعلم :

يَحْدُثُ مَا هُوَ مُحْتَمٌّ لِلْإِنْسَانِ !

والفقرة الأولى من هذه الأنشودة الدينية سوف تدلك على المزيد ٤١٥

فقد أتى من يقاطعنى ويسلبنى !

(يدخل الممثلون)

مرحبًا بكم يا أساتذة ! مرحبًا بكم جميعًا ! يسرنى أن أراكم  
 فى خير حال . أهلا بكم أيها الأصدقاء الأعزاء . . . مرحبًا  
 يا صديقى القديم ! عجبًا ! وجهك ، منذ رأيتك آخر مرة ،  
 أصبحت تحده لحية ! أترك أثيت لكى تتحدثانى فى الدمرك ؟ ٤٢٠  
 وأنت يا فتاتى وسيدتى أقسم بالبتول أنك أصبحت أقرب إلى  
 السماء بمقدار الكعب العالى ! أدعو الله ألا يكون صوتك قد  
 أصبح خشنًا فيرقض ، مثل العملة الذهبية المشروخة عند الحافة !  
 أيها الأساتذة مرحبًا بكم جميعًا ! سنبدأ التمثيل فورًا ونقبل ٤٢٥  
 أى شىء - مثل الصيادين الفرنسيين الذين يطلقون الصقور  
 وراء أى طائر يطير ! ولنبدأ بقطعة طويلة ! هيا ! نريد أن  
 نذوق مهارتكم ! هيا ولتكن قطعة مشبوبة العاطفة !

الممثل الاول : أى قطعة يا سيدى ؟

هاملت : سمعتك ذات يوم تلقى قطعة طويلة ، لكنها لم تقدم على ٤٣٠  
 المسرح قط ! أو لم يمثلها أحدًا إلا مرة واحدة ! لأنها من  
 مسرحية لم تعجب الجماهير ، كأنها الكافيار تقدمه للعمامة !  
 ولكنها كانت مسرحية ممتازة فى نظرى ، وهو الراى الذى أكدته  
 من يفوقونى فى الحكم على مثل هذه الأشياء ، إذ كانت حسنة



التنظيم للمشاهد ، تجمع بين اللياقة والانضباط وبين البراعة فى ٤٣٥  
التعبير ، وأذكر أن أحدهم قال إن النص يخلو من التوابل التى  
تيسر قبول ما يصعب ، ومن أى شىء يدفع إلى اتهام المؤلف  
بالتكلف ، ثم قال إنها تتسم بصدق المعالجة ، وهو الصدق ٤٤٠  
الذى يُشيع الإحساس بالثقة إلى جانب عذوبته ، ويأن جماله  
مخلوق لا مصطنع . أحببت فيها قطعه بصفة خاصة - وهى  
حديث إينياس إلى ديدو - وفى مكان ما منها، بصفة أخص ،  
حيث يشير إلى مصرع بريام . إن كنت تذكرها ، فابدأ بهذا  
البيت - سأحاول أن أتذكره - ماذا يقول ؟ ماذا يقول ؟ ٤٤٥  
”يِرُوسُ شَدِيدُ الْبَاسِ | كَالْبَيْرِ الضَّارِى فِي هِرْقَانِيَا |“  
لا لا | ليست هذه هى البداية ، بل تبدأ القطعة بوصف  
بيروس ، هكذا :

والآن أتى يِرُوسُ شَدِيدُ الْبَاسِ ، يَتَحَصَّنُ بِدُرُوعِ حَالِكَةٍ  
فى حُلْكَةٍ سَوْدِ نَوَايَاهُ وَدَيَّجُورِ اللَّيْلِ  
بَعْدَ قَضَاءِ الْبَارِحَةِ قُبُوعًا فى جَوْفِ حِصَانِ الْأَقْدَارِ الْخَشَبِيِّ ٤٥٠  
وَقَدْ لَطَّخَ بَشَرَّتَهُ السَّوْدَاءَ الْمُرْعَبَةَ بِالْوَانِ أَكْثَرَ إِنْذَارًا بِالشَّرِّ  
فَاصْطَبَّغَ مِنَ الرَّأْسِ إِلَى الْقَدَمِ بِلَوْنٍ قَانٍ أَحْوَى  
مِنْ سَفَكِ دِمَاءِ الْأَبِ وَالْأُمِّ وَسَفَكِ دِمَاءِ بَنِينَ وَبَنَاتٍ

وَتَجَمَّدَ ذَاكَ الدَّمُّ أَوْ نَضَجَ بِنِيرَانٍ حَرَائِقِ طُرُقَاتِ الْبَلَدَةِ  
 نِيرَانٌ أَلْقَتْ ضَوْءًا فَتَاكًا مِثْلَ ضِيَاءِ جَهَنَّمَ  
 ٤٥٥  
 حَتَّى تُرْشِدَهُ فِي السَّعْيِ لِمَقْتَلِ بَرِيَامٍ ، صَاحِبِ طُرُودَةٍ !  
 وَانْطَلَقَ بِوَقْدَةٍ تِلْكَ النَّيْرَانِ وَوَقْدَةٍ غَضَبٍ فِي أَعْمَاقِهِ -  
 (وَعَلَيْهِ طِلَاءٌ مِنْ دَمٍ قَتْلَاهُ الْمُتَخَضَّرُ  
 وَبِعَيْنَيْنِ تُشْعَانِ الرَّعْبَ كَأَحْجَارِ الْيَاقُوتِ الْحَمْرَاءِ) -  
 ٤٦٠  
 انْطَلَقَ ابْنُ جَهَنَّمَ فِي طَلَبِ رَئِيسِ الْبَلَدَةِ بَرِيَامٍ  
 حَاكِمِهَا وَالشَّيْخِ الْأَكْبَرِ !  
 أَكْمَلِ أَنْتَ الْقِطْعَةَ !

بولونيوس : قَسَمًا بِاللَّهِ يَا مُوَلَايَ لَقَدْ أَحْسَنْتَ الْإِلْقَاءَ وَأَحْسَنْتَ اللَّهْجَةَ  
 وَالتَّعْبِيرَ !

الممثل ١ : لَمْ يَلْبَثْ أَنْ عَثَرَ عَلَيْهِ وَقَدْ جَعَلَ يُوجِّهُهُ لِلْيُونَانِ الضَّرْبَاتِ  
 ٤٦٥  
 فَلَا تَصِلْ إِلَيْهِمْ ! بَلْ يَخْذُلُهُ سَيْفٌ عَاصِرٌ بَلَغَ مِنَ الْعُمْرِ عِتْيًا  
 لَا يَبْلُغُ مَرْمَاهُ وَلَا يَنْهَضُ بِأَوَامِرِ يُمْنَاهُ !  
 كَانَ نِزَالًا دُونَ تَكَافُؤٍ ! أَمَّا بِيْرُوسُ ، فَقَدْ انْدَفَعَ إِلَى بَرِيَامٍ  
 فَإِذَا بِالْغَضَبِ الْجَامِحِ يَنْبُو بِالسَّيْفِ !  
 لَكِنَّ السَّيْفَ الْمُرْعَبَ شَقَّ الْجَوْ فَاحْدَثَ رِيحًا عَاصِفَةً أَلْقَتْ  
 ٤٧٠  
 بِالشَّيْخِ الْوَاهِنِ فَوْقَ الْأَرْضِ ! وَهنا انْهَارَتْ قَلْعَةُ الْيَوْمِ

- فيما يُشبهُ فَقْدَانَ الوَعْيِ وَقِمَّتَهَا تَأْكُلُهَا النَّيرانُ  
وكما لو كانتْ شَعَرَتْ بِالضَّرْبَةِ سَقَطَتْ مُحَدِّثَةً صَخْبًا ذَا رَهْبَةٍ  
وَبِأَصْوَاتٍ هَادِرَةٍ مُرْعِبَةٍ أَسْرَتْ أَسْمَاعَ بِيْرُوسَ  
فَأَصْغَى بَلْ وَتَجَمَّدَ فِي وَقْفَتِهِ !  
يا عَجَبًا ! هَذَا السَّيْفُ الْمَرْفُوعُ يُمْنَاهُ  
٤٧٥ لَا يَهْوِي فَوْقَ الشَّعْرِ الْأَشْيَبِ فِي رَأْسِ الشَّيْخِ  
بَلْ يَلْتَصِقُ بِمَوْقِعِهِ فِي الْجَوِّ وَيَتَجَمَّدُ ! وَغَدَاً بِيْرُوسُ  
شَبِيهَا بِالطَّاعِغَةِ الْمَرْسُومِ بِإِحْدَى اللَّوْحَاتِ  
إِذْ ذُهِلَ عَنِ الْقَصْدِ وَأَمْرٍ الْحَرْبِ فَلَمْ يَفْعَلْ شَيْئًا !  
أَرَأَيْتَ إِلَى مَا يَسْبِقُ عَاصِفَةً فِي طَبَقَاتِ الْجَوِّ الْعُلْيَا  
مَنْ صَمَتَ وَسَكُونُ  
٤٨٠ إِذْ تَقَفَ السُّحْبُ وَيَنْعَقِدُ لِسَانَ الرِّيحِ ،  
وَيَسُودُ الْأَرْضَ خُمُودٌ كَالْمَوْتِ ،  
فَإِذَا بِالرَّعْدِ الْمُرْعِبِ يَقْصِفُ فَيُزَلْزَلُ كُلُّ الْأَجْوَاءِ  
فَذَلِكَ مَا حَدَّثَ الْآنَ لِبِيْرُوسَ بَعْدَ تَجَمُّدِهِ فِي وَقْفَتِهِ تِلْكَ  
إِذْ هَبَّتْ رُوحُ الثَّأْرِ بِهِ تَعْصِفُ قَغْدًا صَارِمَهُ الدَّائِمِي  
٤٨٥ يَهْوِي فَوْقَ غَرِيمِهِ ، فِي ضَرْبَاتٍ بَزَّتْ فِي قَسْوَتِهَا  
ضَرْبَاتِ عَمَالِيْقِ السِّيكْلُويسَ ، وَمَطَارِقُهُمْ تَهْوِي فَوْقَ السُّنْدَانِ

لِتَصْنَعَ بَعْضَ دُرُوعِ إِلِهِ الْحَرْبِ الصُّلْدَةِ أَبَدًا |  
 ابْتَعِدِي الْآنَ إِذْنُ يَا رَبَّةَ حَظٍّ دَاعِرَةٍ عَنَّا |  
 وَلْتَجْتَمِعُوا يَا أَرْبَابَ الْكَوْنِ بِمَجْلِسِكُمْ وَتُزِيلُوا عَنْهَا السُّلْطَانَ | ٤٩٠  
 وَلْتَحَطِّمْ أَطْرُ الْعَجَلَةِ فِي يَدِهَا وَالْقُضْبَانَ |  
 وَلِيَتَدَخَّرْ مَا بَقِيَ مِنَ الْعَجَلَةِ فَوْقَ سُفُوحِ الْخَضِرَاءِ  
 إِلَى الدَّرَكِ الْأَسْفَلِ حَيْثُ مَقَرُّ الشَّيْطَانِ |

بولونيوس : قطعة أطول مما ينبغي |

هاملت : نرسلها إلى الحلاق إذن حتى يشدها مع لحيتك | إلى الممثل | ٤٩٥

أكمل أرجوك | إنه يريد رقصة بهيئة أوقصية ماجنة ، وإلا

غلبه النعاس | أكمل | انتقل إلى هيكلها |

الممثل | ولكن يا ثرى من ذا الذى - يا ويلتنا - رأى المليكَةَ الْمُتَنَفِّعَةَ ؟

هاملت : قلت 'المليكة المتنفعة' ؟

بولونيوس : تعبير طريف | ٥٠٠

الممثل | كَانَتْ تَجْرِي حَافِيَةً الْقَدَمَيْنِ هُنَا وَهُنَا |

من عَيْنَيْهَا فَيَضُ الْعَبْرَاتِ انْتَالَ فَكَادَ بَانَ يُطْفِئُ أَلْسِنَةَ النَّيْرَانِ |

وَمَكَانَ النَّاجِ بِمَفْرَقِهَا وَضِعَتْ شِبْهُ عَصَابَةٍ

وَعَلَى الْجِسْمِ الْمُنْحَرِلِ وَبَطْنِ أَوْهَنْهَا الْإِنْجَابُ التَّفْتُ بَطَانِيَّةُ

كَانَتْ وَجَدَتْهَا وَبِهَا اسْتَرَتْ بَدَلًا مِنْ أَثْوَابِ الْمَلِكِ | ٥٠٥

لم يشهد هذا المشهد أحدٌ إلا أفتى بِلِسَانٍ يَقْطُرُ سُمًّا  
بِخِيَانَةِ رَبِّهِ أَقْدَارٍ وَحُطُوطٍ قُلُوبٍ !  
لكن إن قُدِّرَ لِلْأَرْبَابِ بِأَعْيُنِهِمْ رُؤْيُهَا أَنْتَدِ  
عِنْدَ مُشَاهَدَةِ الظَّافِرِ بِيروس .

٥١٠

يَلْهُو لَهْوَ الْحَقْدِ بِسَيْفٍ فِي يَمَنَاهُ  
فَيَقْطَعُ أَوْصَالَ الزَّوْجِ الْمَقْتُولِ بِوَحْشِيَّةٍ  
وَسَمَاعٍ صُرَاخِ الْمَرْأَةِ يَدْوِي فَجَاءَ  
لَامِتًا قُوَادُ الْأَرْبَابِ بِحُزْنٍ وَرِثَاءٍ  
وَلَجَعَلُوا النَّجْمَ بِكُلِّ سَمَاءٍ يَذْرِفُ شَفَقَةً  
إِلَّا إِنْ كَانَتْ تِلْكَ الْأَرْبَابُ

لَا تَأْبَهُ لِأُمُورِ الْبَشَرِ الْفَانِينَ عَلَى الْإِطْلَاقِ !

٥١٥

بولونيوس : انظر إليه وقد تبدل لونه واغرورقت بالدمع عيناه !  
يكفى هذا أرجوك !

هاملت

: يكفى ! أحسنت ! سأتيح لك إلقاء باقى القطعة فى القريب

العاجل . يا مولاي الكريم ! أرجو تدير مكان إقامة كريم

لهؤلاء المشلين ! هل تسمعنى ؟ أرجو إكرام وفادتهم ، فهم

الخلاصة الموجزة لأحداث العصر . وخير لك أن ينقش على ٥٢٠

شاهد قبرك ما يذكرك بالسوء من أن يذكروك هم بالسوء وأنت  
فى قيد الحياة .

بولونيوس : مولاي سوف أعاملهم وفقاً لما هم جديرون به !

هاملت : لا بالله عليك ! بل أفضل من ذلك بكثير ! لو عاملت كل

إنسان وفق ما هو جدير به لن يُفَلت أحد من الشياط ! عاملهم ٥٢٥  
وفق ما يمليه شرفك وسمو قدرك : فكلما نقص ما يستحقون  
زاد تقدير الناس لكرمك . امض بهم إلى الداخل .

بولونيوس : هيا يا سادة .

هاملت : امضوا معه أيها الأصدقاء . سوف نستمع إلى مسرحية ما غداً ! ٥٣٠

اسمع يا صديقى القديم : هل تستطيعون تقديم مسرحية مقتل  
جونزاجو ؟

الممثل الأول : نعم يا مولاي !

هاملت : إذن نستمع إليها فى مساء الغد . هل يمكنك إذا دعت الضرورة

أن تحفظ قطعة من اثنتى عشر أو ستة عشر بيتاً من الشعر ؟ ٥٣٥  
وسوف أكتبها وأدرجها فى سنياق المسرحية ! ألا تستطيع ذلك ؟

الممثل الأول : بلى يا مولاي .

هاملت : عظيم ! [إلى جميع الممثلين] اتبعوا هذا السيد الجليل وحذار أن

تسخروا منه .



{يخرج بولونيوس والممثلون}

{إلى روزنكرانتس وجيلدنستيرن} يا صديقي العزيزين ! سوف ٥٤٠

أترككما حتى حلول الليل . مرحبًا بكما في إلسينور .

روزنكرانتس : مولاي الكريم !

{يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

هاملت : والآن وداعًا ! لي حفظ الله ! أصبحتُ هنا وحدي

ما أكثر ما أشبه وغداً أو عبداً جاهلًا !

٥٤٥. أفليس من المذهل أن يقف الآن ممثلٌ

ليحاكي ما لم يحدث ، ويمثل وهم الغضب فحسب ،

فإذا هو منفعل بالغضب ويرغم كل حواسه ،

حتى تتشكل طائفة في صورة وهمه ،

وإذا بالوجه علاه شحوب ، وإذا بالدمع يسيل ،

٥٥٠ وإذا بالمظهر يُخبر عن شبه جنون بالصوت المتهدج والحركة

حتى تحكي ما صورته الوهم ؟ وبلا سبب في الواقع !

من أجل هكويًا ؟ ماذا تعني هذي المرأة له ؟ بل ماذا يعنيه لها

حتى يذرف دمعًا فيها ؟ وتري ماذا يفعل لو كان لديه الدافع

٥٥٥ في دنيا الواقع للغضبة ودواعيها مثلي ؟

أفلا يفرق هذا المسرح بالدمع الجارى ؟

وَيَشُقُّ الْأَذَانَ بِالْفَاظِ مُرْعِبَةِ الْوَقْعِ

فِي شِرِّ جُنُونِ الْمَذْنِبِ أَوْ يُفَزِعُ كُلَّ بَرِيءٍ

بَلْ قَدْ يَخْتَلِطُ الْأَمْرُ عَلَى الْجَاهِلِ فَتَرَوُغُ الْأَبْصَارُ .. وَتَحَارُ

الْأَسْمَاعُ !

لَكِنِّي .. مَا أَبْلَدَنِي ! وَغَدُ خَامِلٌ ، أَتَقَلَّبُ فِي كَنَفِ الْأَحْزَانِ ٥٦٠

كَالْبُضَارِبِ فِي دُنْيَا الْأَحْلَامِ ،

لَا أَتَحَمَّلُ عِبَاءَ قَضِيَّةِ عُمَرَى بَلْ لَا أَقْدِرُ أَنْ أَفْصِحَ ، لَا !

حَتَّى إِنْصَافًا لِمَلِكٍ سَلَبَ كِيَانَ الْمَلِكِ

بَلْ سَلَبَ الرُّوحَ الْغَالِيَةَ بِأَبْشَعِ أَسْلُوبٍ ! هَلْ صِرْتُ جَبَانًا ؟ ٥٦٥

لَوْ كَانَ هُنَالِكَ مَنْ يَدْعُونِي نَذْلًا أَوْ يَفْلِقُ رَأْسِي فَلَقًا

أَوْ يَنْتِفُ هَذِي اللَّحْيَةَ كَيْ يَذَرُو شَعْرِي فِي وَجْهِ

أَوْ يَقْرِصُنِي مِنْ أَنْفِي وَيُؤَكِّدُ أُنِّي كَذَّابٌ فِي قَوْلِي

مَنْ حَلَقَنِي حَتَّى أَعْمَاقِ الرَّتَيْنِ - مَنْ لِي بِفَتَى يَفْعَلُ ذَلِكَ بِي ! ٥٧٠

حَقًّا ! أَقْسِمُ إِنَّي أَتَقَبَّلُ ذَلِكَ كُلَّهُ ، إِذْ لَا شَكَّ

بِأَنَّ الْكِبِدَ لَدَيَّ كَأَكْبَادِ حَمَامٍ وَادِغٍ ،

لَا صَفْرَاءَ بِهَا تُكْسِبُ طَعْمَ مَرَارَتِهَا لِلظُّلْمِ الْفَادِحِ !

لَوْ لَمْ يَكُنْ الْأَمْرُ كَذَلِكَ لَغَدَوْتُ فَأَسْمَنْتُ جَوَارِحَ هَذَا الْجَوْ جَمِيعًا ٥٧٥

بِبَقَايَا أَحْشَاءِ الْعَبْدِ الْآثِمِ ! السَّفَاحُ الدَّاعِرُ ! وَالْوَعْدُ الْفَاجِرُ !

مَنْ لَا شَفَقَةَ فِيهِ !

ما أخوتُهُ ما أخبثُهُ ما أبعدُهُ عن طَبْعِ الْإِنْسَانِ !

أَصْبَحْتُ حِمَارًا ! ما أَبْدَعَ هَذَا حَقًّا !

فَأَنَا ابْنُ أَبِي مَحْبُوبٍ

لَا قَى مَصْرَعَةٍ غَدْرًا ،

٥٨٠

يَدْفَعُنِي لِلنَّارِ مَلَائِكَةُ الْجَنَّةِ وَشَيَاطِينُ جَهَنَّمَ .

لَكِنِّي لَا أَمْلِكُ إِلَّا التَّنَفِيسَ عَنِ الْعِبَاءِ الرَّاحِ بِالْأَلْفَافِ

كَأَنِّي عَاهِرَةٌ مُنْحَطَةٌ ، وَأَهِيلُ سِبَابِي مِثْلَ الْمُوسِ

أَوْ مِثْلَ الْخَادِمَةِ الْمَرْدُودَةِ ! تَبَا لِي ! وَيْحِي !

هَيَّا يَا عَقْلُ إِلَى الْفِعْلِ : كُنْتُ سَمِعْتُ بِأَنَّ الْمَذْنِبَ إِنْ

٥٨٥

شَاهَدَ فِي الْمَسْرَحِ عَمَلًا يَتَّسِمُ بِحَذَقٍ وَبِرَاعَةٍ

قَدْ يَصْحُو فِيهِ ضَمِيرُهُ ،

فَإِذَا بِالْمَذْنِبِ يَعْتَرِفُ عَلَى الْفَوْرِ بِذَنْبِهِ !

فَالْقَتْلُ وَإِنْ لَمْ يُفْصَحْ عَنْ شَيْءٍ بِلِسَانِهِ ،

قَدْ يُفْصَحُ بِوَسَائِلَ أُخْرَى مُدْهِشَةٍ عَنْ ذَاتِهِ !

٥٩٠

وَإِذَنْ سَاحَتْ الْفِرْقَةُ أَنْ تَعْرِضَ تَمَثِيلِيَّةً

تَتَضَمَّنُ تَصْوِيرَ جَرِيْمَةِ قَتْلِ أَبِي ، فِي حَضْرَةِ عَمِّي ،

وَلَسَوْفَ أَرَأَيْتُ مَظْهَرَهُ ، وَسَافَحَصُ كُلَّ دَخَائِلِهِ ،

فإذا ارتعد وأجفل ، فسأعرف ما أفعل !  
 أفلا يُحتملُ بآني حينَ رأيتُ الشَّبحَ رأيتُ الشَّيْطَانَ المُتَمَثِّلَ بِهِ ؟  
 فالشَّيْطَانُ لَدَيْهِ الْقُدْرَةُ حَتَّى يَتَشَكَّلَ فِي أَشْكَالٍ تَرْضَى عَنْهَا الْعَيْنُ ٥٩٥  
 والأرجحُ أنَّ المَلْعُونَ رَأَى فِي ضَعْفِي وَكَآبَةِ نَفْسِي  
 مَا أَغْرَاهُ بِأَنْ يَخْدَعَنِي حَتَّى تَلْحَقَنِي اللَّعْنَةُ مِثْلَهُ  
 إِذْ مَا أَقْوَاهُ عَلَى اسْتِغْلَالِ الضَّعْفِ وَأَبْخَرَهُ الْهَمَّ !  
 لَأَبْدُ إِذْنًا مِنْ بُرْهَانٍ أَقْوَى مِمَّا أَدْلَى شَبْحُ اللَّيْلِ بِهِ !  
 التَّمْثِيلِيَّةُ خَيْرُ سَبِيلٍ يَكْشِفُ لِي عَمَّا يَتَخَفَى  
 فِي أَعْمَاقِ ضَمِيرِ الْمَلِكِ الْآنَ ! ٦٠٠

### نهاية الفصل الثاني



## الفصل الثالث





## المشهد الأول

{ يدخل الملك والملكة وبولونيوس ، وأوفيليا وروزنكرانتس

وجيلدنسترن }

الملك : أَلَمْ تَسْتَطِيعَا بِأَيِّ سَبِيلٍ خِلَالَ الْحِوَارِ مَعَهُ

تَفْهَمَ أَسْبَابَ مَا يَكْتَسِبُهُ الْفَتَى مِنْ خَبَلٍ ؟

فَلِذَلِكَ خَلَطُ يُعَكِّرُ صَفْوَ مَسِيرَةِ أَيَّامِهِ

بِجُنُونٍ خَطِيرٍ شَدِيدٍ الْهَوَجِ !

روزنكرانتس : هُوَ لَا يُنْكِرُ أَنْ يَدْأَخِلَهُ إِحْسَاسًا مَا بِخَلَلٍ

أَمَّا الْأَسْبَابُ فَلَا يُفْصِحُ عَنْهَا أَبَدًا !

جيلدنسترن : بَلْ لَمْ نَلْمَسْ فِيهِ قَبُولًا لِمُحَاوَلَةِ الْكَشْفِ عَنِ الْأَسْبَابِ

إِذْ كَانَ يَلُودُ بِمَكْرِ جُنُونٍ يَعْصِمُهُ إِنْ نَحْنُ دَفَعْنَاهُ

إِلَى الْإِقْرَارِ بِوَاقِعِ حَالِهِ !

الملك : هَلْ رَحَّبَ بِكُمَا فِي اسْتِقْبَالِهِ ؟

روزنكرانتس : تَرْحِيبًا يَجْدُرُ بِكَرِيمِ الْمُنْبِتِ !

جيلدنسترن : وَإِنْ كَانَ يَغْتَضِبُ التَّرْحِيبَ اغْتَضَابًا !

روزنكرانتس : كَانَ ضَنِينًا بِحَدِيثِهِ ! حَتَّى إِنِ أَطْلَقَ لِلْقَوْلِ عِنَانَهُ

وَهُوَ يُجِيبُ عَلَى الْأَسْئَلَةِ !

١٥

الملكة : أَلَمْ تَسْأَلَاهُ التَّفَرُّجَ وَالتَّسْلِيَةَ ؟

روزنكرانتس : مولاتى ! صَادَفْنَا فِرْقَةً تَمَثِيلٍ جَوَّالَةٍ !

أَخْبَرَنَا بِهَا فَبَدَأَ فِي مَبَسَمِهِ الْبِشْرَ

وَلَقَدْ حَلَّتْ تِلْكَ الْفِرْقَةُ بِالْقَصْرِ الْآنَ

٢٠

وَأُظُنُّ بَأَنَ لَدَيْهَا أَمْرًا أَنْ تَعْرِضَ هَذَى

الَلَّيْلَةَ عَمَلًا تَمَثِيلًا يَشْهَدُهُ هَامِلَتُ .

بولونيوس : هَذَا صَحِيحٌ ! وَقَدْ رَجَانِي أَنْ أَقُولَ إِنَّهُ

يَرْجُو جَلَالَتَيْكُمَا أَنْ تَحْضُرَا وَتَشْهَدَا

أَدَاءَ تِلْكَ الْمَسْرَحِيَّةِ !

الملك : عَنْ طِيبِ خَاطِرٍ ! وَمَا أَشَدُّ مَا يَسُرُّنِي أَنْ

٢٥

أَعْرِفَ اهْتِمَامَهُ بِذَلِكَ ! يَا أَيُّهَا الْكَرِيمَانِ اْعْمَلَا عَلَى

زِيَادَةِ اهْتِمَامِهِ بِهِذِهِ الْمَسْرَاتِ الْبَهِيجَةِ !

روزنكرانتس : مَوْلَايَ سَمْعًا وَطَاعَةً !

{يُخْرَجُ رُوزَنكَرَانْتَسُ وَجِيلْدَنْسْتِيرُنُ}

الملك : حَبِيبَتِي يَا جِرْتْرُودُ ! دَعِينَا وَحَدَّنَا أَيْضًا !

إِذْ إِنَّنَا بَعَثْنَا فِي تَكْتُمٍ نَرْجُو حُضُورَ هَامِلَتِ

٣٠

وَعِنْدَمَا يَأْتِي يُقَابِلُ الْفَتَاةَ أُوفِيلِيَا

كَبَانَهَا مُصَادَفَةً ! وَسَوْفَ نَتَقَى مَكَانًا صَالِحًا

حَتَّى نَشَاهِدَ الَّذِي يَدُورُ خَفِيَّةً فَتَحْنُ جَاسُوسَانِ شَرْعِيَّانِ،

وَبَعْدَ أَنْ نُرَاقِبَ اللَّقَاءَ نَسْتَطِيعُ الْحُكْمَ حُكْمًا قَاطِعًا ،

٣٥

وَحَسْبَمَا يَدُلُّنَا سُلُوكُهُ وَمَا يَقُولُهُ ،

إِنْ كَانَ دَاوُّهُ مَرْدَةً عَذَابُ الْحُبِّ أَمْ لَا ؟

الملكة : أَنَا طَوْعُ الْأَمْرِ !

أَمَّا أَنْتِ أُوفِيلِيَا فَآنَا أَتَمْنَى بَلْ يُسْعِدُنِي

أَنْ أَعْلَمَ أَنَّ مَحَاسِنَكَ الْفَاتِنَةَ وَرَاءَ خَبَالِ الْعَقْلِ بِهَامَلْتِ

٤٠

وَلِلذَلِكَ أَرْجُو أَنْ يَنْجَحَ تَأْثِيرُكَ فِيهِ

فَيَعُودَ إِلَى سَابِقِ عَهْدِهِ

وَنَجَاحُكَ سَوْفَ يَزِيدُكَ شَرَفًا وَيَزِيدُهُ !

{تخرج الملكة}

بولونيوس : أُوفِيلِيَا ! سِيرِي عَلَى مَهَلٍ هُنَا ! مَوْلَايَ لَوْ تَسْمَحُ !

فَلْنَخْتَبِي هُنَا - أُوفِيلِيَا ! فَلْتَقْرَأِي هَذَا الْكِتَابَ .

٤٥

هَذَا التَّظَاهُرُ بِالْقِرَاءَةِ قَدْ يُفَسِّرُ وَحَدَّثَكَ !

مَا أَكْثَرَ انْغِمَاسِنَا بِهَذَا الْإِثْمِ بَلْ قَدْ أَثْبَتَتْهُ طُولُ الْخَبْرَةِ !

فمظهرُ التَّقْوَى وَمَا يَبْدُو لَنَا مِنْ صَالِحِ الْأَعْمَالِ

قَدْ يَجْعَلُ الشَّيْطَانُ نَفْسَهُ جَمِيلَ الطَّلَعَةِ !

الملك : {جانبًا} ما أصدق الذى يقولُه !

٥٠

وَمَا أَشَدَّ وَقَعَ سَوْطِ قَوْلِهِ عَلَى ضَمِيرِي !

بل إنَّ خَدَّ الْعَاهِرَةِ ،

ذَاكَ الَّذِي يَبْدُو مُزِينًا بِأَصْبَاغِ الْمَسَاحِقِ الْكَثِيرَةِ

قَدْ لَا يَزِيدُ قُبْحَهُ إِنْ نَحْنُ قَارِنَاهُ بِالْأَصْبَاغِ فَوْقَهُ

عَنْ قُبْحِ مَا فَعَلْتُ إِنْ قَارَنْتُهُ بِالْفَاظِي الْمُزِينَةِ !

مَا أَثْقَلَ الْعِبَاءَ الَّذِي أَحْمِلُهُ !

٥٥

بولونيوس : أَسْمَعُ هَامِلِتَ قَادِمًا ! فَلْنَسْحِبْ يَا مَوْلَايَ !

{يخرج الملك وبولونيوس}

{يدخل هاملت}

هاملت : نَكُونُ يَا تُرَى أَمْ لَا نَكُونُ ؟ هَذَا هُوَ السُّؤَالُ !

فَهَلْ مِنَ الْأَشْرَفِ لِلْإِنْسَانِ أَنْ يَكَابِدَ النَّبَالَ وَالسُّهَامَ عِنْدَمَا

تَرْمِي بِهَا أَقْدَارُهُ الرَّعْنَاءَ

أَمْ يَحْمِلُ السَّلَاحَ كَيْ يُلْقِيَ بِنَفْسِهِ

فِي مَوْجِ بَحْرِ هَائِجٍ مِنَ الْمَتَاعِبِ

وَهَكَذَا يَقْضَى عَلَيْهَا حِينَ يَنْتَهَى

٦٠

إِلَى الْمَوْتِ الَّذِي قَدْ لَا يَزِيدُ عَنْ رُقَادٍ !

وبالرقادِ تنتهي كما يقال أوجاعُ الفؤادِ

وألفُ صدمةٍ مما تورثُ الطبيعةُ

لهذه الأجسادِ !

وتلك ذروة ما أجدرَ الإنسان أن يطلبها ! موتٌ هو الرقاد !

٦٥ لكن من ينام قد تعودهُ الأحلامُ ! وذاك سرُّ العقبة !

إذ إن ما عسانا أن نراه في منامٍ رقةٍ الأبديةِ

من بعد أن نُفِلت من قيودنا البشريةِ

يرغمنا على التمهّل ! وذاك أصلُ الكارثةِ

تلك التي طالت بها الحياة ثم أمنت في طولها !

٧٠ إذ من نراه قادراً على تحمّل السياطِ والإذلالِ من يدِ الزمانِ

في ظلمٍ كلِّ ظالمٍ وكلُّ من يصعرون الحَدَّ في صلافةِ

ولذعةِ الصدودِ للمحبِّ أو تباطؤِ العدالةِ

وفي التعجرفِ الذي يُبديه أصحابُ المناصبِ

أو الإهاناتِ التي يُلَاقِيها الكريمُ صابراً على يدِ اللّثيمِ

٧٥ إن كان يستطيعُ حَسَمَ الأمرِ بالخنجِرِ لا أكثرُ ؟

من ذا الذي يرومُ حملَ أثقالِ الحياةِ المضنيةِ

وأن يكابدَ الأثينَ أو تفصّدَ العرقُ



لَوْ لَمْ يَكُنْ يَخَافُ مَا يَكُونُ بَعْدَ الْمَوْتِ فِي  
مَجَاهِلِ الْقَطْرِ الَّذِي لَا يَرْجِعُ الْمُسَافِرُونَ مِنْ تَخُومِهِ  
فَإِنَّهُ خَوْفٌ مُحِيرٌ يُجَمِّدُ الْإِرَادَةَ

٨٠

فَنُؤْثِرُ احْتِمَالَ شَرٍّ نَأَلَفَهُ

عَلَى الْفِرَارِ لِلَّذِي لَا نَعْرِفُهُ !  
وَهَكَذَا فَإِنَّ وَعَيْنَا الدِّفِينَ . . يَحْكُمُ بِالْجُبْنِ عَلَيْنَا  
حَتَّى يَغِيضَ لَوْنُ عَزْمِنَا الْفِطْرِيَّ فِي أَعْمَاقِنَا

٨٥

وَنَكْتَسِي شُحُوبَ طَلْعَةِ الْفِكْرِ الْعَلِيلَةِ .  
بَلْ إِنَّ مَجْرَى أَعْظَمِ الْفَعَالِ أَوْ تَيَّارِ أَسْمَى الْمُنْجَزَاتِ  
لَا بُدَّ أَنْ يَضِلَّ أَوْ يُشَلَّ إِنْ صَادَفَ تِلْكَ الْعَقَبَاتِ !  
وَالآنَ لَا بُدَّ مِنَ الصَّمْتِ إِذْ أَتَتْ ذَاتُ الْجَمَالِ أَوْفِيلِيَا !  
أَيُّهَا الْحُورِيَّةُ !

أَرْجُو بَأْنَ تَسْتَغْفِرِي لِي فِي صَلَاتِكَ عَنْ ذُنُوبِي كُلِّهَا !

٩٠

أَوْفِيلِيَا : أَهْلًا بِمَوْلَايَ الْكَرِيمِ وَكَيْفَ حَالُ سُبُوكُمْ  
فِي هَذِهِ الْأَيَّامِ ؟

هاملت : أَشْكُرُكَ بِكُلِّ تَوَاضُعٍ ! لَا بِأَسْ !

أَوْفِيلِيَا : قَدْ كُنْتَ يَا مَوْلَايَ قَدْ أَهْدَيْتَنِي تَذَكُّرَاتٍ

وَكُنْتُ مِنْذُ مَدَّةٍ أَتَوَقُّ أَنْ أُعِيدَهَا إِلَيْكَ !

هاملت : كلاً ! إطلاقاً ! أنا ما أهديتك شيئاً قط ! ٩٥

أوفيليا : تعلمُ حقَّ العلمِ مولايَ المَبَجَّلَ . . بأنَّ ما أقولهُ صحيحُ !

كَمَا أَهْدَيْتَنِي مَعَهَا مِنَ الْكَلِمَاتِ مَا فَاحَ عَيْرُهُ

فَزَادَ مِنْ قِيَمَةٍ مَا أَهْدَيْتَ حَقًّا ! أَمَا وَقَدْ ذَوَى شَذَاهَا

فَلِإِنِّي أُرِيدُ أَنْ أُعِيدَهَا !

١٠٠ فَأَثْمَنُ الْهَدَايَا عِنْدَ صَاحِبِ الْقَلْبِ النَّيْلِ تَذَوَى قِيَمَتُهُ

إِذَا تَحَوَّلَ الَّذِي أَهْدَى عَنِ الْحَنَانِ وَاسْتَبَّانَتْ قَسْوَتُهُ !

ها هي ذي مولاي !

هاملت : ها ها ! حقا ؟ بالشرف ؟

أوفيليا : مولاي ؟

هاملت : هل أنت جميلة ؟ ١٠٥

أوفيليا : ماذا تعنى يا مولاي ؟

هاملت : أنك إن جمعت بين الشرف والجمال ، فيجب ألا يسمع

شرفك بأى اقتراب من جمالك .

أوفيليا : وهل يستطيع الجمال يا مولاي أن يصاحب خيراً من الشرف ؟ ١١٠

هاملت : حقا ! فطاقة الجمال على تحويل الشرف إلى دعاره ، أكبر من

قوة الشرف على تحويل الجمال إلى نظير له . كان الناس يرون

غربة فيما أقول ، ولكن الزمن قد أثبت صحته ! كنت أحبك  
يوماً ما . ١١٥

أوفيليا : حقا يا مولاي ! هذا ما جعلتني أعتقده

هاملت : ما كان ينبغي أن تصدقيني ! فلا تستطيع طبيعتنا أن تكتسب  
مذاق الفضيلة 'بالتطعيم' . . كالشجرة التي تحتفظ ثمارها  
بمذاقها مهما تُطعم بفروع أخرى ! لم أكن أحبك !

أوفيليا : هذا يزيد من خديعتي . ١٢٠

هاملت : التحقى بدير للراهبات . عجباً ! أتريدون إجاب من يرتكبون

الخطيئة ؟ وأنا نفسي أعيش حياة كريمة إلى حد معقول ! لكنني  
أتهم ذاتي بأشياء تجعلني أتمنى لو أن أمي لم تلدني ! فأنا  
شديد الكبرياء ، ميال للثأر ، بالغ الطموح ، ومن ثم فربما

ارتكبت من الآثام ما يعجز فكري عن تصويره ، وخيالي عن  
تشكيله ، ووقتي عن تنفيذه . ماذا ينبغي لأمثالي أن يفعلوا -  
وهم يزحفون بين الأرض والسماء ؟ كلُّنا غداً أثيم !

لا تصدقني أحداً منا . والتحقى بالدير ! أين أبوك ؟ ١٣٠

أوفيليا : في البيت يا مولاي .

هاملت : فليغلق على نفسه الأبواب حتى لا تبدو حماقاته خارج منزله .

الوداع .

اوفيليا : أَلْطُفْ بِهِ أَيُّهَا الرَّبُّ الرَّحِيمُ ! ١٣٥

هاملت : إِذَا حَدَّثَ أَنْ تَزَوَّجْتَ فَاذْكُرِي هَذَا الْبَلَاءَ - وَاقْبَلِيهِ مَهْرًا : لَنْ تَسْلَمِي مِنْ أَحَادِيثِ الْإِفْكِ وَلَوْ كُنْتُ فِي عَقَّةِ الْجَلِيدِ وَطَهَارَةِ الثَّلْجِ ! اذْهَبِي إِلَى أَحَدِ الْأَدِيرَةِ ! الْوَدَاعُ ! أَمَا إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الزَّوْاجِ بَدٌّ ، فَتَزَوَّجِي رَجُلًا أَحْمَقَ ، فَالْعُقْلَاءُ يَعْرِفُونَ خَيْرَ الْمَعْرِفَةِ كَيْفَ تَنْبُتُ لَهُمْ بَعْدَ الزَّوْاجِ قُرُونٌ ! اذْهَبِي إِلَى الدَّيْرِ - وَلَا تَتَأَخَّرِي . الْوَدَاعُ !

اوفيليا : أَعِيدِي رَشْدَهُ أَيُّهَا الْمَلَائِكَةُ !

هاملت : سَمِعْتُ مَا يَكْفِي عَنْ صِبَاغَةِ وَجْهِهَا . فَاللَّهُ يَمْنَحُكَ وَجْهًا وَاحِدًا فَتَصْنَعَنَّ وَجْهًا آخَرَ ! تَتَأَوَّدَنَّ وَتَتَشَيَّنَنَّ عِنْدَ السَّيْرِ ، ١٤٥ وَتَتَصَنَّعَنَّ اللَّشْعَ ، وَتُطْلِقَنَّ أَسْمَاءَ جَدِيدَةٍ عَلَى مَخْلُوقَاتِ اللَّهِ ، وَتَنْسِبَنَّ الْخِلَاعَةَ إِلَى الْجَهْلِ ! تَبًّا لَكُنَّ ! لَمْ أَعِدْ أَطِيقَهُ ! بَلْ دَفَعْتُ بِي إِلَى الْجَنُونِ ! أَقُولُ لَا رَوَاجَ بَعْدَ الْآنِ ! فَأَمَّا مَنْ تَزَوَّجُوا بِالْفِعْلِ فَلْيُظَلُّوا فِي قَيْدِ الْحَيَاةِ . . . إِلَّا وَاحِدًا ! وَأَمَّا الْآخَرُونَ فَلْيُظَلُّوا كَمَا هُمْ . هَيَّا إِلَى الدَّيْرِ ! اذْهَبِي ! ١٥٠

{يُخْرِجُ}

اوفيليا : لَهْفِي كَيْفَ هَوَى ذَاكَ الْعَقْلُ الْأَسْمَى وَتَحَطَّمُ !

الْعَالِمُ وَالْجُنْدِيُّ وَرَجُلُ الْقَصْرِ ،

رَبُّ الْقَلَمِ وَرَبُّ السَّيْفِ وَرَبُّ الْأَلْحَاطِ !  
 ١٥٥ زَهْرَةٌ فِتْيَانِ الْمَمْلَكَةِ الْحَسَنَاءِ وَمَعْقِدُ آمَالِ الدَّوْلَةِ  
 مِرَاةُ الْمَلْبَسِ لِلشُّبَّانِ وَخَيْرُ مِثَالٍ لِإِهَابِ الْإِنْسَانِ  
 أَكْثَرُ مَنْ يَتَطَّلَعُ كُلُّ طُمُوحٍ فِي النَّاسِ إِلَيْهِ هَوًى وَوَقَعَ !  
 وَأَنَا أَنْعَسُ كُلُّ نِسَاءِ الْأَرْضِ وَأَكْثَرُهُنَّ كَاثِبَةٌ  
 كُنْتُ نَعِمْتُ بِشَهِدٍ عُهُودِ الْحُبِّ إِذَا صَدَحَتْ كَالْمُوسِيقَى فِي فَمِهِ  
 فَإِذَا بَى أَشْهَدُ هَذَا الْعَقْلَ السَّامِي ، بَلْ أَرْفَعُ عَقْلِي سَادَ الْإِنْسَانِ ،  
 ١٦٠ يُصْدِرُ أَصْوَاتَ نَشَارٍ كَالْأَجْرَاسِ الْعَذْبَةِ حِينَ يَغِيبُ تَوَافُقُهَا  
 وَأَرَى تِلْكَ الصُّورَةَ - مَنْ بَكَتْ زَهْرَتُهُ يَانِعَةً لَيْسَ تُبَارَى  
 فَغَدَتْ ذَابِلَةٌ صَوَّحَهَا لَفْحُ جُنُونِهِ !  
 مَا أَتَعَسَنِي أَنْ أَشْهَدَ يَوْمًا مَا شَاهَدْتُهُ  
 ثُمَّ أَرَى مَا هُوَ فِيهِ الْيَوْمَ !

{يدخل الملك وبولونيوس}

الملك : الْحُبُّ ؟ لَا ! إِنَّ مَشَاعِرَهُ لَا تَتَّجِهُ لِذَلِكَ  
 ١٦٥ وَحَدِيثُ الرَّجُلِ وَإِنْ أَعْوَزَهُ الْمَنْطِقُ بَعْضَ الشَّيْءِ  
 لَمْ يَكُ يُشْبِهُ أَيَّ جُنُونٍ ! بَلْ إِنَّ كَاثِبَتَهُ تَرَقُّدُ  
 مِثْلَ الطَّيْرِ عَلَى شَيْءٍ فِي دَاخِلِ نَفْسِهِ  
 لَا شَكَّ سَيَفْقِسُ أَفْرَاحًا مِنْ أَخْطَارِ !

- ولقد حاولتُ الحيلولةَ دونَ وقوعه  
 بقرّارِ صدرٍ على عَجَلٍ مِنّي يَقْضِي بِرَحِيلِهِ  
 ١٧٠ وبِلاَ إِبْطَاءٍ لَانْجِلْتَرَةِ  
 لِمُطَالَبَةِ الْمَلِكِ بِدَفْعِ الْمُتَأَخِّرِ مِنْ جَزِيَّتِهِ  
 فَلَعَلَّ رُكُوبَ الْبَحْرِ وَرُؤْيَا أَقْطَارٍ مُخْتَلِفَةٍ  
 بِمَشَاهِدِهَا الْخِلَافَةَ أَنْ يَصْرِفَ عَنْهُ  
 ١٧٥ مَا قَرَأَ وَلَا نَعْرِفُهُ فِي قَلْبِهِ  
 وَغَدَاً يَتَرَدَّدُ فَيُلْحِقُ عَلَى الْعَقْلِ فَيُخْرِجُهُ عَنْ طَبْعِهِ !  
 مَا رَأَيْكَ فِي هَذَا ؟

بولونيوس :

- لا بأسَ بِهِ إِطْلَاقًا ! لَكِنِّي أَعْتَقِدُ بِصِدْقِ  
 أَنْ أُصُولَ الْحُزْنِ الْأُولَى نَشَأَتْ مِمَّا لَاقَاهُ مِنَ الصَّدِّ لِحُبِّهِ !  
 ١٨٠ مَا حَالُكَ يَا أَوْفِيلِيَا ؟  
 لَنْ نَطْلُبَ مِنْكَ رِوَايَةَ مَا أَخْبَرَكَ بِهِ هَامِلْتُ  
 فَلَقَدْ أَنْصَتْنَا لِحَدِيثِكُمَا كُلَّهُ . يَا مَوْلَايَ أَفْعَلْ مَا شِئْتَ وَلَكِنْ  
 اقْتَرَحْ إِذَا وَافَقْتَ بَأَنْ نَطْلُبَ مِنْ وَالِدَتِهِ  
 أَنْ تَنْفَرِدَ بِهِ بَعْدَ الْعَرْضِ التَّمثِيلِيِّ  
 ١٨٥ وَتُطَالِبَهُ أَنْ يَكْشِفَ عَمَّا يُحْزِنُهُ وَتَكُونَ صَرِيحَةً  
 وَسَاطِئِيءُ إِذَا وَافَقْتُمْ حَتَّى أَسْمَعَ كُلَّ حِوَارِيهِمَا .

فَإِذَا لَمْ تَهْتَدِ لِلسِّرِّ لَدَيْهِ ، أَرْسِلْهُ إِلَى أَنْجِلْتَرَةَ  
 أَوْ فَاحِشِنَهُ بِأَيِّ مَكَانٍ تَقْضِي حِكْمَتُكُمْ بِهِ ؟  
 الْمَلِكُ : لَسَوْفَ أَفْعَلُ الَّذِي أَشَرْتُ بِهِ ! لَا يَنْبَغِي تَجَاهُلُ الْجُنُونِ  
 ١٩٠      إِنْ أَصَابَ عَقْلَ الْعُظَمَاءِ !

### المشهد الثانى

{ يدخل هاملت وثلاثة من الممثلين }

هاملت : أَرْجُوكَ أَنْ تَلْقَى الْقِطْعَةَ ، كَمَا بَيَّنْتُ لَكَ ، بِحَيْثُ تُجْرَى بِخَفَّةٍ  
 عَلَى لِسَانِكَ ، أَمَا إِذَا جَعَلْتَ تَتَمَلَّظُ بِالْحُرُوفِ مِثْلَمَا يَفْعَلُ  
 الْكَثِيرُ مِنَ الْمُمَثِّلِينَ ، فَالْأَفْضَلُ أَنْ أَدْعُو مَنَادَى الْمَدِينَةِ لِلِإِلْقَاءِ  
 كَلَامِي ! وَلَا تَبَالِغْ فِي تَحْرِيكِ يَدِكَ مِثْلَ الْمُنْشَارِ فِي الْهَوَاءِ ،  
 هَكَذَا ، بَلْ عَلَيْكَ أَنْ تَلْتَزِمَ التَّلَطُّفَ فِي الْحَرَكَةِ ؛ وَحِينَمَا تَنْطَلِقُ ٥  
 عَاطِفَتِكَ الْجِيَاشَةَ كَالسَّيْلِ أَوْ كَالْعَاصِفَةِ أَوْ حَتَّى - إِنْ صَحَّ  
 التَّعْبِيرُ - كَالزُّوْبَعَةِ ، لَا بُدَّ أَنْ تَكْتَسِبَ بِالتَّعَوُّدِ الْقُدْرَةَ عَلَى  
 الْإِعْتِدَالِ الَّذِي يَكْفُلُ السَّلَاسَةَ لَهَا ! لَكُمْ يُؤَلِّمُنِي حَتَّى الْأَعْمَاقُ  
 أَنْ أَسْمَعَ مِمَثْلًا صَاحِبًا ذَا شَعْرٍ مُسْتَعَارٍ وَهُوَ يَمْزُقُ عَاطِفَةً مَا  
 ١٠ تَمْزِيقًا ، بَلْ إِلَى خِرْقٍ صَغِيرَةٍ حَتَّى يَشُقَّ آذَانُ النِّظَارَةِ مِنَ الْعَامَةِ  
 فِي آخِرِ الصَّالَةِ ، وَمَعْظَمُهُمْ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَتَذَوَّقَ إِلَّا التَّمَثِيلَ



الصامت أو الضجة الفارغة ! أود لو أمرت بجلد مثل هذا الذى  
يفوق صرّاخهُ أبطال مسرحيات الأسرار من 'تيرماجانت' إلى  
'هيرود' ! أرجو أن تتجنب ذلك !

الممثل الأول : أعد سموكم بذلك ! ١٥

هاملت : لكن لا تسرف أيضاً فى الهدوء ! بل عليك بتحكيم العقل  
بحيث تكون الحركة مناسبة للكلمة ، والكلمة متسقة مع الحركة ،  
على أن تراعى بصفة خاصة ما تتسم به الطبيعة من اعتدال ،  
فإن المبالغة فى أى شىء لا تحقق الغرض من التمثيل ، فالغاية ٢٠  
منه - منذ منشئه وحتى الآن - أن يكون مرآة ، إذا جاز هذا  
التعبير ، تعكس لنا الطبيعة ، فترى الفضيلة فيها ملامحها ،  
وترى الرذيلة صورتها ، ونرى نحن شكل العصر وجوهر  
الزمان . فإذا بالغت فى الأداء أو قصّرت فيه ، فقد تُسعد  
الجهلاء ، لكنك قطعاً سوف تُحزن العقلاء ، وأنت توافقنى ٢٥  
على أن رأى الحضيف يرجح رأى ملء مسرح كامل من  
الآخرين . لقد شاهدت بعض الممثلين يمثلون ، وسمعت من  
يشنى عليهم ثناءً بالغاً - وهم - ودون أن أُتهمَ بالمروق - ٣٠  
لا يتحدثون بنبرات المسيحى ولا يمشون مشية المسيحى ، بل  
ولا الوثنى ، ولا أى إنسان على الإطلاق ! كانوا يتبخثرون

ويصرخون حتى ظننت أنهم لا يتمنون للطبيعة البشرية ،  
فكأنما حاول بعض الصنّاع محاكاتها ، فأساء إعداد نماذجه ! ٣٥

الممثل الاول : أظن أننا عاجلنا ذلك إلى حد ما .

هاملت : لا بل عاجلوه العلاج الكامل ! ولا تدع من يلعب دور المهرج  
يخرج على النص المكتوب ! فبعضهم يضحك حتى يدفع  
بعض النظارة من التافهين إلى الضحك ، فيصرف الأذهان عن ٤٠  
قضية مهمة من قضايا المسرحية . هذا مسلك معيب ، ويدل  
على طموح حقير فى نفس الأحق الذى يسلكه . اذهبوا إذن  
واستعدوا . ٤٥

{يخرج المثلون}

{يدخل بولونيوس وروزنكرانتس وجيلدنستيرن}

ما الأخبار يا مولاي ؟ هل سيسمع الملك هذه المسرحية ؟

بولونيوس : بل والملكة أيضاً ! وعلى الفور !

{يخرج بولونيوس}

هاملت : اطلب من الممثلين أن يسرعوا

هل تذهبان لمساعدتهم فى الإسراع ؟ ٥٠

روزنكرانتس : أجل يا مولاي .

{يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

هاملت : هوراشيو ! أين أنت ؟

{يدخل هوراشيو}

هوراشيو : ها آنذا مولاي المحبوب . . فى خدمتكم !

هاملت : يا هوراشيو ! إنك خير فتى متزن النفس

٥٥ فىمن صادفت وعاملت من الناس على مر حياتى !

هوراشيو : عفوا مولاي المحبوب !

هاملت : لا ! لا تتوهم فى هذا أى تملق !

إذ ماذا أرجو أن أكسبه منك ،

ومالك يقتصر على طيب شمائل وخصال

تطعمك وتكسوك ! وعلام ينافق أحد أى الفقراء ؟

٦٠ فلندع الألسنة المعسولة تلعق أهل الأبهة الجوفاء !

فالخانع يخنى مفصل ركبته الطيع دوما

حين يرى فى الملك سيلا لعطاء !

هل تفهمنى ؟ أما نفسى ، وهى على عزيزة ،

فالآن ومنذ غدت تتحكم فيما تطلب وتشاء

وتمييز بين سمين أو غث فىمن تختار من الناس

٦٥ لم تصطف غيرك ، إذ كنت الرجل الصامد ،

من يتعرض لصروف الدهر فلا يضعف أو ينكص !

- رَجُلٌ يَتَلَقَّى ضَرْبَاتِ الْقَدْرِ الْغَاشِمَةِ  
وَأَيَّامَ الدَّهْرِ الْبَاسِمَةِ فَيَحْمَدُ فِي الْحَالَيْنِ اللَّهَ !  
بُورِكَ مَنْ يَتَمَتَّعُ بِمُوازَنَةِ وَبِمَزْجِ حَقٍّ  
بَيْنَ الْعَاطِفَةِ وَبَيْنَ الْعَقْلِ ،  
حتى لا يَغْدُوَ مِزْمَارًا لِلدَّهْرِ  
يُصْدِرُ مِنْهُ مَا يَبْغِي مِنَ الْهَوَانِ !  
أَرِنِي رَجُلًا لَا تَسْتَعْبِدُهُ الْعَاطِفَةُ الْمَشْبُوبَةُ  
وَسَانِزِلُهُ فِي سَوْدَاءِ الْقَلْبِ وَأَعْمَاقِ قُؤَادِي  
حَيْثُ نَزَلْتَ لَدَيَّ ! يَكْفِينَا ذَلِكَ فِي هَذَا الْبَابِ .
- ٧٥  
الليلة تُعْرَضُ عِنْدَ الْمَلِكِ هُنَا تَمَثِيلِيَّةٌ  
فِي أَحَدِ مَشَاهِدِهَا تَصْوِيرٌ لظُرُوفٍ تُشَبِّهُ مَا أَخْبَرْتُكَ بِهِ  
عَنْ قَتْلِ أَبِي . وَأَنَا أَرْجُوكَ - حِينَ تُشَاهِدُ عَرْضَ الْمَشْهَدِ -  
أَنْ تَتَأَمَّلَ عَمَّى وَتُطِيلَ التَّرْكِيزَ بِكُلِّ حَوَاسِّكَ  
فَإِذَا لَمْ يُفْصَحْ عَمَّا أَخْفَاهُ مِنَ الْإِثْمِ  
عِنْدَ سَمَاعِ سَطُورٍ سَوْفَ أَحَدَدُهَا لَكَ  
كَانَ الشَّبَحُ إِذْنُ - وَلَقَدْ شَاهَدَهُ كُلُّ مِنَّا - شَيْطَانًا مَلْعُونًا  
وَجَمِيعُ خَوَاطِرٍ وَهْمِي مِنْ نَسِجِ الشَّرِّ  
حَالِكَةٌ مِثْلَ الْكُورِ الْفَاحِمِ لِلْحَدَادِ الْأَسْطُورِيِّ قَوْلُكَ كَانَ !

راقبه مُراقبةً يَقْظَةً ! أما عَيْنَايَ أَنَا فَلَسَوْفَ تَظْلَانِ  
 مُبْتَتِنَيْنِ عَلَى وَجْهِهِ ! وَلَتَتَقَابِلَ فِيمَا بَعْدُ وَتَتَشَاوِرُ  
 ٨٥ أَوْ نَتَبَادَلُ مَا قَرَّ عَلَيْهِ الرَّأْيُ بِشَأْنِ مَلَامَحِ مَظْهَرِهِ .  
 هوراشيو : أَتَعْهَدُ يَا مَوْلَايَ بِأَلَّا يَقْلِتَ مِنْ عَيْنِي شَيْءٌ يَخْتَلِسُهُ  
 أثناء العرض التمثيلى وإلا فسأدفع عنه التعويض اللازم !

{يدخل نافخو الأبواق وحاملو الطبول ، ويسمع صوت النفير}

هاملت : هَا هُمْ أَوْلَاءِ قَادِمُونَ لِلْمُشَاهَدَةِ ،  
 ٩٠ وَلَا أُرِيدُ أَنْ يَبْدُو عَلَى الْاهْتِمَامِ ! إِذْهَبْ وَخُذْ مَكَانَكَ !

{يدخل الملك والملكة وبولونيوس وأوفيليا وروزنكرانتس وجيلدنستيرن}

ونبلاء من الحاشية مع حراس الملك الذين يحملون المشاعل}

الملك : مَا حَالُ ابْنِ أَخِينَا هَامِلْتِ ؟

هاملت : فِي خَيْرِ حَالٍ فِي الْوَاقِعِ ! أَقَاتَ بِالْهَوَاءِ طَعَامَ الْخُرْبَاءِ ! الْمَحْشُو

حَشَوًا بِالْوَعْدِ ! وَهُوَ مَا لَا يَصْلُحُ طَعَامًا لِتَسْمِينِ الدِّيُوكِ !

الملك : لَيْسَ فِي هَذَا رَدٌّ عَلَى سُؤَالِي يَا هَامِلْتِ ! فَالْفَاظُ لَا تَعْنِينِي ! ٩٥

هاملت : بَلْ لَمْ تَعُدْ أَلْفَاظِي ! {إلى بولونيوس} مَوْلَايَ ! تَقُولُ إِنَّكَ

سبق لك التمثيل فى الجامعة ؟

بولونيوس : صَحِيحٌ يَا مَوْلَايَ ! وَقَالُوا إِنَّنِي مِمَّا جَيِّدٌ . ١٠٠

هاملت : مَا الدُّورُ الَّذِى مِثْلَتُهُ ؟

- بولونيوس : دور يوليوس قيصر . قتلونى فى الكابيتول . قتلنى بروتس
- هاملت : لقد أتى فعلاً وحشياً بقتل مثل ذلك العجل الأكبر هناك ! ١٠٥
- هل المثلون جاهزون ؟
- روزنكرانتس : نعم يا مولاي ! وينتظرون الإذن منك .
- الملكة : تعال هنا يا ولدى الحبيب ! إجلس بجانبى يا هاملت !
- هاملت : لا يا والدتى الكريمة ! هنا معدن ذو جاذبية أكبر !
- {يتحول إلى أوفيليا}
- بولونيوس : {جانباً إلى الملك} آ . . ها ! هل سمعت هذا ؟
- هاملت : {يجلس على الأرض عند قدمى أوفيليا} مولاتى ! هل أجلس ١١٠
- فى حجرى ؟
- أوفيليا : لا يا مولاي !
- هاملت : أقصد أن أضع رأسى فى حجرى .
- أوفيليا : نعم يا مولاي .
- هاملت : هل تصورت أننى أقصد شيئاً فظاً ؟ ١١٥
- أوفيليا : أنا لا أتصور شيئاً يا مولاي !
- هاملت : تصور جميل أن ننام بين سيقان العذارى !
- أوفيليا : ماذا تقصد يا مولاي ؟
- هاملت : لا شيء !

اوفيليا : أنت مرحٌ يا مولاي ! ١٢٠

هاملت : من ؟ أنا ؟

اوفيليا : نعم يا مولاي !

هاملت : يا إلهى ! بل المؤلف الفكاهى الأوحى ! وهل على الإنسان إلا

أن يمرح ؟ تأملى والدتى ! كم يبدو عليها السرور ولما يمض

على وفاة والدى ساعتان ! ١٢٥

اوفيليا : بل ضعفا شهرين يا مولاي !

هاملت : هذا الوقت الطويل ؟ إذ قليلس الشيطان ثياب الحداد ،

ولألبس أنا حلة من فراء السمور الثمين ! يا لله ! ينقضى على

وفاته شهران كاملان ولم ينسه أحد بعد ؟ فلنأمل إذن أن

تعيش ذكرى الرجل العظيم نصف عام بعد موته ! لكن أقسم

بالبتول ! إن عليه عندئذ أن يبنى الكنائس ، وإلا كان حظّه ١٣٠

النسيان مثل ممثل الحصان على المسرح ! والذى كتب على

شاهد قبره "يا ويلتا يا ويلتا ! إن الحصان حظّه النسيان !"

{يُتَفَخُّ فى البوق ويبدأ العرض الصامت}

{يدخل ملك وملكة وهما يتعانقان . تركع الملكة ، وتؤدى من

الحركات ما يدل على حبها له . يساعدها على النهوض ثم يميل

برأسه على جيدها ، ثم ينام على ربوة مزهرة . وعندما ترى أنه



نام تتركه ، وسرعان ما يدخل رجل آخر ، يخلع تاج الملك ،  
ويقبل التاج ، ثم يصب سُمًّا فى أذنى النائم ويخرج . تعود  
الملكة ، وتجد الملك ميتًا ، فتظهر الحزن الشديد . يعود القاتل مع  
ثلاثة أو أربعة ، ويبدو أنهم يعزونها ، ثم يحملون الجثة إلى  
خارج المسرح . يقدم القاتل هدايا إلى الملكة ليخطب ودها .  
تبدى الصدود أولاً ثم تقبل حبه فى النهاية{

{يخرجون}

- أوفيليا : ما معنى ذلك يا مولاي ؟
- هاملت : والبتول ! هذا خبث الشر ! ويشير إلى الأذى ! ١٣٥
- أوفيليا : ربما كان فى هذا العرض ما يلمح إلى موضوع المسرحية
- يدخل مقدم المسرحية (البرولوج)
- هاملت : سنعرف من هذا الشخص ، فالممثلون لا يستطيعون كتمان  
شئ ، بل سيكشفون لنا عن كل شئ .
- أوفيليا : هل سيكشف لنا عن معنى ذلك العرض ؟
- هاملت : نعم أو أى عرض آخر تعرضينه عليه ! فإذا لم تخجلنى من ١٤٠
- عرض ما تعرضين ، فلن يخجل من إخبارك بمعناه
- أوفيليا : أنت بذئ ! بذئ ! سأشاهد المسرحية !
- البرولوج : رَجَاؤُنَا أَنْ تَسْمَعُوا مَأْسَاتِنَا

١٤٥

بِالصَّبْرِ حَتَّى يَنْتَهَى تَمْثِيلُنَا

وَنُخَنِّسِي لِتَرَافُؤِ بَحَالِنَا

{يخرج}

هاملت : هل هذه مقدمة مسرحية أم شعار ينقش على الخاتم ؟

أوفيليا : إنها قصيرة يا مولاي

هاملت : مثل حب المرأة !

{يدخل الممثلان اللذان يقومان بدور الملك والملكة}

١٥٠

ممثّل الملك : أَتَمَّتْ مَسِيرَةُ مَرْكَبَةِ الشَّمْسِ فِينَا ثَلَاثِينَ دَوْرَةَ

فَطَافَتْ بِمِلْحِ الْبَحَارِ وَأَرْضِ مُدَوَّرَةٍ كَالْكُرَةِ

وَدَارَتْ بِنَا عَشْرَاتُ الْبُدُورِ بِضَوْءِ لَهَا مُسْتَعَارَ

ثَلَاثِينَ عَامًا وَحَوْلَ الْبَسِيطَةِ فِي ذَا الْمَدَارِ

وَذَلِكَ مِنْذُ أَتَانَا الْغَرَامُ لِيَرْبِطَ بَيْنَ الْفُؤَادَيْنِ حُبًّا !

١٥٥

وجاءَ الزَّوْاجُ بِأَقْدَسِ عَهْدٍ فَوَحَّدَنَا الْيَوْمَ رُوحًا وَقَلْبًا

ممثّل الملكة : عَسَى أَنْ نَعُدَّ ثَلَاثِينَ دَوْرَةَ شَمْسٍ وَيَبْدُرَ جَدِيدُ

وَلَمَّا يَزَلْ فِي الْفُؤَادِ الْغَرَامُ كَمَا كَانَ مِنْذُ رَمَانٍ بَعِيدِ

وَلَكِنِّي ذَاتُ حُزْنٍ لِأَنَّكَ تَبْدُو الْغَدَاةَ عَلِيلاً

مَضَتْ بِهَجَّةِ النَّفْسِ وَالْفَرْحِ رَالٍ وَأَخْشَى عَلَيْكَ قَلِيلاً

١٦٠

وَلَكِنَّهُ إِنْ تَكُنْ بِي وَسَاوِسُ أَوْ خَاطِرَاتُ الظُّنُونِ

فَلَا تَخْشَ يَا سَيِّدِي أَيَّ شَيْءٍ بِقَلْبٍ كَتِيبٍ حَزُونُ

فَإِنْ مَخَافُ قَلْبِ النِّسَاءِ تُوَارِي غَرَامَ الْفُؤَادِ

فَإِنْ ذَهَبَتْ زَالَ ذَاكَ الْغَرَامُ وَإِنْ رَأَدَتْ الْيَوْمَ رَادُ

وَقَدْ ثَبَّتَ الْيَوْمَ حُبِّي لَدَيْكَ وَقَامَ عَلَيْهِ الدَّلِيلُ

١٦٥

وَمِقْدَارُ خَوْفِي يُوَارِي إِذَنْ حُبَّ قَلْبٍ هَوَاهُ أَصِيلُ

فَإِنْ عَظُمَ الْحُبُّ بَاتَتْ أَقْلُ الظُّنُونِ عَذَابًا أَلِيمًا

وَإِنْ عَظُمَتْ أَيُّ تِلْكَ الْمَخَافِ كَانَ الْغَرَامُ عَظِيمًا

ممثّل الملك : أُوَكِّدُ أَنِّي سَا رَحَلْتُ عَنْكَ حَبِيبَةَ قَلْبِي قَرِيبًا

فَطَاقَاتُ جِسْمِي تَذُوبُ وَتَنْحَلُّ حَلًّا عَجِيبًا غَرِيبًا

١٧٠

وَسَوْفَ تَعِيشِينَ بَعْدِي بِهَذَا الْوَجُودِ الْبَدِيعِ

مُكْرَمَةً تَنْعَمِينَ وَتَلْقَيْنَ حُبَّ الْجَمِيعِ

وَقَدْ تَجِدِينَ بَدِيلًا بِزَوْجٍ عَطُوفٍ سَمِيعِ !

ممثّل الملكة : لَا تُكْمِلْ أَرْجُوكَ فَمَا أَبْشَعَ ذَلِكَ مِنْ قَوْلٍ مُرٍّ

لَنْ يَأْتِيَ حُبُّ ثَانٍ إِلَّا إِنْ نَحْنَتْ غَرَامًا فِي الصَّدْرِ

وَحَقِيقُ بِي أَنْ أُلْعَنَ إِنْ كَانَ غَرَامِي يَتَبَدَّلُ

١٧٥

لَا تَتَزَوَّجُ زَوْجًا آخَرَ إِلَّا مَنْ قَتَلْتَ زَوْجًا أَوَّلَ !

هاملت : {جَانِبًا} بَلْ ذَلِكَ قَوْلٌ كَالْحَنْظَلِ !

ممثّل الملكة : فَدَوَافِعُ أَيِّ زَوَاجٍ ثَانٍ لَا تَعْدُو الطَّمَعِ الْمَارِقِ

- في مَالٍ أَوْ عَرَضِ الدُّنْيَا دُونَ غَرَامٍ صَادِقٍ  
بَلْ إِنِّي لَأُكْرِرُ قَتْلَ الزَّوْجِ الْأَوَّلِ فِعْلًا  
١٨٠      إن قَبَّلَنِي الزَّوْجُ الثَّانِي بِفِرَاشِي أَصْلًا !
- ممثِّل الملك :      أَعْتَقِدُ بِأَنْ كَلَامَكَ يَصْدُرُ عَنْ صِدْقٍ أَوْ حَزَمٍ  
لَكِنْ مَا أَكْثَرَ أَنْ نَنْقُضَ مَا قَرَّرَ عَلَيْهِ الْعَزَمُ  
ما الْعَزَمُ سِوَى عَبْدٍ يَخْضَعُ لِلذَّاكِرَةِ وَلِلنَّسِيَانِ  
يُولَدُ مَشْبُوبًا لَكِنْ لَا يَلْبَثُ أَنْ يَخْبُوَ فِي الْإِنْسَانِ  
١٨٥      كَالْفَاكِهَةِ الْفَجَّةِ قَدْ تَلْتَصِقُ الْآنَ بِغُصْنٍ فَيَنَانُ  
فَإِذَا نَضَجَتْ سَقَطَتْ دُونَ مَسَاسٍ أَوْ هَزٍّ لِلْأَغْصَانِ  
وَالْمَحْتَوَمِ إِذَنْ أَلَّا يَفِى الْإِنْسَانُ بِشَيْءٍ قَالَ بِهِ  
كَمَدِينٍ يُغْفَلُ تَسْدِيدَ الْقَرْضِ إِذَا كَانَ الدَّائِنُ جَبِيهَ !  
قَدْ نَعَهَدُ أَنْ نَفْعَلَ شَيْئًا فِي فَوْرَةِ عَاطِفَةٍ مَشْبُوبَةٍ  
١٩٠      فَإِذَا خَبَّتِ الْعَاطِفَةُ رَأَيْتَ عَزِيمَتَنَا الْأُولَى مَسْلُوبَةً  
بَلْ إِنْ تَطَرُّفْنَا فِي الْحُزَنِ أَوْ الْفَرَحِ الْمُتَشَالِ  
سَيَدْمُرُ أَيُّهُمَا مَعَ مَا قَدْ يَأْتِيهِ مِنَ الْأَفْعَالِ  
فَنَرَى الْأَحْزَانَ مَكَانَ الْفَرَحِ تَنْوَحُ أَشَدَّ نَوَاحٍ  
وَلَا تُفْهِ أَسْبَابَ نَشْهَدُ فَرَحَ الْأَحْزَانِ وَحُزْنَ الْأَفْرَاحِ !  
١٩٥      الدُّنْيَا لَنْ تَبْقَى لِلْأَبَدِ وَلَيْسَ لَنَا أَنْ نَسْتَغْرِبَ

- أَنْ يَتَغَيَّرَ حُبُّ الْقَلْبِ .. بِتَغْيِيرِ أَقْدَارِ قُلُوبٍ !
- ما زِلْنَا نَسْأَلُ حَتَّى الْآنَ وَدُونَ صَحِيحِ جَوَابٍ :
- أَيُّهُمَا يَتَّبِعُ صَاحِبَهُ قَدَرُ الدُّنْيَا أَمْ حُبُّ الْأَحْبَابِ ؟
- إِنْ يَسْقُطَ رَجُلٌ ذُو جَاهٍ جَافَاهُ جَمِيعُ الْأَصْحَابِ
- أَوْ يُثْرَ الْمُعْدِمُ يَجِدِ الْأَعْدَاءَ وَقَدْ بَاتُوا أَحْبَابَ
- فَالِى هَذَا الْحَدِّ يَكُونُ الْحُبُّ هُوَ التَّابِعُ لِلْأَقْدَارِ
- فَالْمُوسِرُ لَنْ يُغَوِّرَهُ أَبَدًا بَعْضُ صَدِيقٍ بَارٍ
- وَالْمُعْدِمُ إِنْ يَخْبِرَ يَوْمًا صَدِيقَ صَدِيقِ رِيَاءٍ
- يَجْعَلُهُ - وَعَلَى الْفَوْرِ - قَرِينًا لِلْأَعْدَاءِ
- لَكِنْ فَلَا تُحْمِلْ قَوْلِي مِنْ حَيْثُ بَدَأْتُ وَبِالْمَنْطِقِ
- مَا أَكْثَرَ مَا يَتَعَارَضُ قَصْدُ الْإِنْسَانِ مَعَ الْأَقْدَارِ فَيُخْفِقُ
- وَلِذَا يُحْبِطُ دَوْمًا مَا دَبَّرَنَاهُ وَيَنْهَارُ
- فَالْفِكْرُ لَنَا لَكِنَّا لَا نَمْلِكُ تَحْقِيقَ الْأَفْكَارِ
- تَعْتَقِدِينَ الْآنَ بَغْيِيرِ زَوَاجٍ آخَرَ فِى الْمُسْتَقْبَلِ
- لَكِنْ كَلَامُكَ سَوْفَ يَمُوتُ بِمَوْتِ الزَّوْجِ الْأَوَّلِ

٢١٠

ممثّل الملكة : فَلَتَحْرِمْ نِى الْأَرْضَ غِذَائِى

وَسَمَاءُ الْكَوْنِ ضِيَائِى

وَلَأُحْرِمَ بِنَهَارِى مِنْ أَيْةِ فَرَحَةٍ

وَيَلِيْسِي مِنْ أَيْةِ رَاحَةٍ  
وَلِيَتَحَوَّلَ لِلْيَأْسِ يَقِينِي وَرَجَائِي  
فَأَعِشْ رَاهِبَةً فِي مَحْبَسِ دَيْرِ نَاءٍ  
وَلِيَتَغَلَّبْ كُلُّ عَدُوٍّ يَطْمِسُ وَجْهَ الْفَرْحِ  
عَلَى الْخَيْرِ فَيَمَحِّقَهُ مَحَقًّا  
حَتَّى أَشْهَدَ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ شَقَاءَ مَوْصُولًا حَقًّا  
إِنْ كُنْتُ غَدَاةً تَرْمُلُ  
أَتَزَوِّجُ بَعْدَ الزَّوْجِ الْأَوَّلِ

٢١٥

هاملت

: مَاذَا لَوْ نَقَضْتُ هَذَا الْعَهْدَ الْآنَ !

٢٢٠

ممثل الملك

: ذَلِكَ عَهْدٌ جِدُّ وَثِيقٌ ،

فَدَعِينِي يَا حَبِيبِي بَعْضَ الْوَقْتِ هُنَا فِي الْبُسْتَانِ  
إِذْ أَشْعُرُ بِثِقَلِ رُوحِي كَالْوَسْطَانِ  
وَأَوْدُ التَّرْوِيحِ بِنَوْمٍ يَذْهَبُ كَدَّ نَهَارِ الْإِنْسَانِ !  
ممثل الملكة : أَرْجُو بَأْنَ يَهْدِيهِ النَّعَاسُ ذِهْنَكَ

وَلَا يُفَرِّقُ الْحِظُّ الْعَبُوسُ فِي غَدٍ بَيْنِي وَبَيْنَكَ !

{ينام وتخرج الممثلة}

هاملت

: سِيدَتِي ! هَلْ أَعْجَبَتْكَ الْمَسْرُحِيَّةُ ؟

٢٢٥

الملك

: أَظُنُّ أَنَّ الْمَرَأَةَ تَبَالِغُ فِي وَعُودِهَا !

هاملت : ولكنها ستفى بالوعد !

الملك : هل سمعت قصة المسرحية من قبل ؟ أليس فيها أى إساءة ؟

هاملت : لا لا ! إنه مجرد مزاح - سُمُّ فى مزاح ! ليست بها أية إساءة

على الإطلاق ! ٢٣٠

الملك : وما عنوان المسرحية ؟

هاملت : "مصيصة الفأر" - على سبيل المجاز ! وهى تصور جريمة قتل

وقعت فى مدينة فيينا ، وجونزاجو هو اسم الدوق ، وبابتستا

اسم زوجته ، على نحو ما سوف تراه الآن . إنها تصور جريمة

خبثية ، ولكن ذلك لا يهمنا ! فجلالتكم ونحن من ذوى ٢٣٥

النفوس الطاهرة ولن نضطرب لمراها . فليضطرب من تشغل

الأوزار كاهله ، أما نحن فكواهلنا بريئة !

{يدخل لوسيانوس}

هذا يدعى لوسيانوس ، وهو ابن أخى الملك .

أوفيليا : كأنك تقوم بدور الجوقة يا مولاي ! ٢٤٠

هاملت : أستطيع أن أشرح ما يدور بينك وبين حبيبك إذا رأيتهما

كالدمى التى تتدلى فى مسرح العرائس !

أوفيليا : أنت حاد اللسان يا مولاي ! حاد اللسان !

هاملت : لسوف تتألمين إذا حاولت إزالة حدته !



أوفيليا : تعبير أحسن ومعناه أسوأ ! ٢٤٥

هاملت : فهكذا تتعهد الزوجة بالإخلاص للزوج عند القران - إن تحسن  
حاله أو ساء ثم تنكث بالعهد ! فلتبدأ أيها القاتل ! كفّ عن  
حركات وجهك السخيفة وابدأ ! هيا ! فالغراب الناعق يصرخ  
طلباً للثأر !

لوسيانوس : أَفَكَارِي سُودٌ وَيَمِينِي مُتَاهِبَةٌ وَلَدَى السُّمِّ النَّاقِعُ

٢٥٠ وظروفي سائحة إذ لا يشهدني مخلوق والوقت إذن ناجع !  
مرحى بمزيج ذي خبث جمعت من أعشاب الليل عناصره جمعاً  
يا من لوئت ثلاثاً باللعة من هيكات إذا نفخت فيه نفعا  
دع سحر طبيعتك بقدرتك الجبارة يعمل فوراً  
ولتسلب روح صحيح البدن فيتجرع موتاً مرّاً

{يصب السم في آذان النائم}

هاملت : إنه يقتله بالسم في الحديقة طمعاً في ملكه ! اسمه جونزاجو ، ٢٥٥

والقصة مكتوبة بلغة إيطالية رفيعة . وسوف ترى على الفور  
كيف يحظى القاتل بحب زوجة جونزاجو !

أوفيليا : نهض الملك

هاملت : عجباً ! أفزعته طلبة لا رصاص فيها ؟ ٢٦٠

الملكة : كيف حال مولاي ؟

بولونيوس : أوقفوا عرض المسرحية !

الملك : أحضروا بعض المصابيح ! هيا بنا !

بولونيوس : المصابيح ! الأنوار الأنوار !

[يخرج الجميع ما عدا هاملت وهوراشيو]

هاملت : ٢٦٥

فَلْيَذْرِفِ الظُّبَى الْمَصَابُ دُمُوعَ حُزْنٍ لِلْمَالِ

وَلْيَلْعَبِ الْغَزَالُ إِنْ يَكُنْ خَلِيَّ الْبَالِ

أَقْدَارُنَا تَقْضِي بِسُهِدٍ أَوْ بِنَوْمٍ فِى اللَّيَالِى

فَتَقِرُّ دُنْيَانَا أَمَامَنَا بِذَا الْمُنْوَالِ !

ألا ترى أن نجاحى يا سيدى [هذه الليلة] كفيل بمشاركتى فى

إحدى فرق التمثيل ؟ أقصد إذا خائنى الحظ ؟ وكل ما يبقى ٢٧٠

هو أن أزين هامتى بغابة من الريش مثلهم ، وأن أضع وردتين

على خدائى المكشوف ؟

هوراشيو : بل نصف مشاركة فقط !

هاملت : بل المشاركة بنصيب كامل !

٢٧٥ فَهَلْ عَلِمْتَ يَا دَامُونُ ؟ يَا أَيُّهَا الرَّاعِى الْأَمِينُ

بِأَنَّ هَذِهِ الدَّوْلَةَ الَّتِى بِنَا تَنْهَارُ

قَدْ كَانَ جُوفَ الرَّبِّ حَاكِمَهَا هُنَا مُنْذُ سِنِينَ ؟

وَالآنَ يَحْكُمُهَا لَنَا حَقًّا - رَقِيعٌ !

- هوراشيو : ليتك حافظت على القافية !
- هاملت : يا هوراشيو الكريم ! إن كلمة الشبح لى تعدل ألف جنيه ! هل ٢٨٠
- لاحظت ما جرى ؟
- هوراشيو : على خير وجه يا مولاي !
- هاملت : عندما تطرق الحديث إلى السم ؟
- هوراشيو : لاحظته بدقة بالغه يا مولاي !
- هاملت : آ . . ها . . آتوا لنا ببعض الموسيقى ا هيا ا هاتوا المزامير ! ٢٨٥
- إذ لَوْ أَبْدَى الْمَلِكُ نُفُورًا مِنْ تِلْكَ الْمَلْهَاءِ  
فَالْأَرْجَحُ أَلَّا تُسْعِدَهُ أَنْغَامُ الْأَلَاتِ  
تعالوا ! اعزفوا بعض الموسيقى ا
- (يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن)
- جيلدنستيرن : مولاي الكريم ا هل تسمح لى بكلمة معك ؟
- هاملت : بل بقصة كاملة أيها السيد ا ٢٩٠
- جيلدنستيرن : الملك يا سيدى -
- هاملت : نعم يا سيدى ا ماذا بشأنه ؟
- جيلدنستيرن : معتكفٌ ومُنْحَرِفٌ الْمِزَاجُ إِلَى أَقْصَى دَرَجَةِ ا
- هاملت : من الشراب يا سيدى ؟
- جيلدنستيرن : لا يا مولاي ا بل من مرارة الغضب ا ٢٩٥

- هاملت** : كان الأجدر بك فى حكمتك أن تخبر الطبيب بذلك ! لكن أن .
- تطلب منى تطهير الجسم من العلة معناه زيادة مرارته !
- جیلدنستیرن** : يا مولای الکریم ! أرجوڪ تَحَدَّثْ بِحَدِيثِ أَفْهَمُهُ وَلَا تَخْرُجْ ٣٠٠
- هذا الخروج الغریب عن موضوعنا !
- هاملت** : إنى هادئ یا سیدی ! هاتِ ما عندك .
- جیلدنستیرن** : الملكة والدتك تكابد عذابًا نفسيًا بالغًا - وقد أرسلتنى إليك .
- هاملت** : مرحبًا بك . ٣٠٥
- جیلدنستیرن** : لا يا مولای الکریم ! ما هذا بالكرم الأصیل فى الرد ! أرجوڪ
- أن تعطینى إجابة صحيحة حتى أنفذ أوامر والدتك ! وإلا
- فسوف أستاذنك فى العودة وتنتهى مهمتى ! ٣١٠
- هاملت** : لا أستطيع یا سیدی !
- روزنكرانتس** : ماذا يا مولای ؟
- هاملت** : أن أعطیک إجابة صحيحة ، لأن عقلی معتل ! ولكن لك
- يا سیدی أن تنال منى الإجابة التى أستطيعها - وفقًا لطلبك ،
- أو لأوامر أمى كما تقول . وإذن لا داعى للإفاضة ، ولندخل ٣١٥
- فى الموضوع . والدتى - كنت تقول -
- روزنكرانتس** : تقول إن سلوكك قد أثار حيرتها ودهشتها !
- هاملت** : يالى من ولد رائع استطاع أن يدفع أمه إلى هذه الدهشة !
- لكن أليس هناك ما يتبع دهشة هذه الأم ؟ أفصح ! ٣٢٠

روزنكرانتس : إنها تريد أن تتحدث إليك في غرفتها الخاصة قبل أن تأوى

إلى الفراش !

هاملت : سوف نطيع ، ولو كانت أمًّا لى عشر مرات ! هل لديك مهمة

٣٢٥

أخرى معنا ؟

روزنكرانتس : مولاي ! كنت تحبني فى يوم من الأيام !

هاملت : وما زلت أحبك - قسمًا بهاتين اليدين اللتين قد تسرقان !

روزنكرانتس : مولاي الكريم ! ما سرّ عِلَّتكَ ؟ ألا تغلق الباب حقًا على

٣٣٠

حريتك نفسها إذا أنت لم تُبَحِّ للصديق بأحزانك ؟

هاملت : طريق الترقى مسدودٌ أمامى !

روزنكرانتس : كيف تقول هذا والملك نفسه قد وعدك بخلافته على عرش

الدنمرك ؟

هاملت : نعم يا سيدى ! لكن - كما يقول المثل - "إلى أن يجرى

الترياق من العراق ..."

٣٣٥

وهو مثل قديمٌ بال !

[يدخل الممثلون ومعهم المزامير]

ها قد أتت المزامير ! دعنى أرى أحدها - ودعنى أحادثك على

انفراد ! لماذا تحاول أن تَضَعَ نَفْسَكَ فى مَهَبِّ الريح منى ،

كأنك صيَّاد يريد أن يوقع بالفريسة فى الشباك ؟

- جیلدنستیرن : مولای ! إن كان قیامی بالواجب قد تجاسر فتجاوز الحد ،  
 ٣٤٠ فالسبب هو حبی الفائق !
- هاملت : لم أفهم ذلك خير الفهم ! هل تستطيع أن تعزف على هذا  
 المزمار ؟
- جیلدنستیرن : لا یا مولای !
- هاملت : أرجوك !
- جیلدنستیرن : صدقنى لا أعرف !
- هاملت : أتوسل إليك !
- جیلدنستیرن : لا أعرف أى شىء عنه !
- هاملت : العزف فى سهولة الكذب ! ضع أصابعك فوق هذه الفتحات ،  
 وكذلك إبهامك ، ثم ارفع بعضها وأنت تنفخ بفمك ،  
 ٣٥٠ وسوف تصدر أجمل الألحان ! انظر ! هذه هى الفتحات .
- جیلدنستیرن : لكننى لا أستطيع أن أتحكم فيها حتى تصدر أية الحان متوافقة !  
 لیست لدى المهارة !
- هاملت : عجبًا ! انظر كيف تحطّ من قدرى ! إنك تريد أن تعزف  
 وتلعب علىّ أنا ، وأن تعرف فتحات أنغامى ، وأن تتزع قلب ٣٥٥  
 أسرارى ، فتجعلنى أصدرُ السُّلَمَ الموسيقىّ كله من أخفض  
 الأصوات إلى أحدها ، وأمامك هذه الآلة الصغيرة ، العامرة

بالموسيقى وذات الصوت الرائع ، لكنك تعجز عن دفعها  
للكلام ا بالله عليك ا هل تظن أن اللعب على أسهل من  
اللعب على المزمار ؟ مهما تعتبرنى من آلات موسيقية أخرى ، ٣٦٠  
ومهما تضع أصابعك على مواقع نغماتى ، فلن تستطيع أن  
تلعب على ا

{يدخل بولونيوس}

بارك الله فيك أيها السيد ا

بولونيوس : مولاي ا الملكة تريد أن تحدثك ، وعلى الفور ا ٣٦٥

هاملت : هل ترى تلك السحابة التى تكاد تشبه الجمل ؟

بولونيوس : بحق الصلاة نعم ا تشبه الجمل حقا ا

هاملت : يخيل إلى أنها تشبه ابن عرس ا ٣٧٠

بولونيوس : ظهرها مثل ابن عرس ا

هاملت : أو مثل الحوت ؟

بولونيوس : بل مثل الحوت تمامًا ا

هاملت : إذن سوف آتى لمقابلة أمى على الفور - {جانبا} إنهم يخادعوننى ٣٧٥

إلى ما فوق طاقتى ا - سأتى على الفور ا

بولونيوس : سأخبرها بذلك .

{يخرج}



هاملت

: ما أسهل أن أقول على الفور ! دعوني وحدي أيها الأصدقاء .

{يخرج الجميع ما عدا هاملت}

هاملت

: قَدْ جَاءَ هَزِيعُ اللَّيْلِ بِسِحْرِ السَّحَرَةِ فَانْفَتَحَتْ أَفْوَاهُ قُبُورِ الْمَوْتَى

٣٨٠

وَجَهَنَّمُ بَثَّتْ أَنْفَاسًا تُفَعِّمُ دُنْيَانَا بِشُرُورِ الْعَدَوَى !

وِإِخَالُ بَائِي أَقْدِرُ أَنْ أَجْرَعَ {كالساحرة} دِمَاءَ الْجَسَدِ الْحَارَةِ

أَوْ أَتَى أَفْعَالًا بِشِعْهِ . . يَرْتَعِدُ نَهَارُ الْكَوْنِ لِمَرَأَهَا !

مَهْلًا مَهْلًا الْآنَ إِلَى أُمِّي . لَا تَفْقِدِ يَا قَلْبُ طَبِيعَتَكَ الْبَشَرِيَّةَ !

لَا تَسْمَحْ بِشَمَائِلِ نَيِّرُونَ {قاتل والدته}

٣٨٥

أَنْ تَقْرَبَ هَذَا الصَّدْرَ الصُّلْبَ الصَّامِدَ !

وَلِتَكُنِ الْقَسْوَةُ فِي لَفْظِي دُونَ خُرُوجٍ عَنْ فِطْرَةِ قَلْبِي

وَكَفَى بِالْأَلْفَاظِ خَنَاجِرَ دُونَ خَنَاجِرٍ !

وَبِذَلِكَ يُنْكِرُ قَلْبِي مَا يُبْدِيهِ لِسَانِي ، وَلِسَانِي يُنْكِرُ قَلْبِي !

بَلْ مَهْمَا يَبْلُغُ لَوْمِي بِالْأَلْفَاظِ لَهَا أَوْ تَوْبِيخِي ،

٣٩٠

فَمُحَالٌ أَنْ يَقْبَلَ قَلْبِي أَنْ أُثْبِتَ صِدْقَ الْأَقْوَالِ بِأَيَّةِ أَفْعَالٍ !

{يخرج}

### المشهد الثالث

{ يدخل الملك وروزنكرانتس وجيلدنستيرن }

الملك

: لَا يُعْجِبُنِي مَا حَلَّ بِهِ وَلَنْ أَكُونَ آمِنًا عَلَى سَلَامَتِنَا إِذَا

أرخيتُ لِلْجُنُونِ عِنْدَهُ الزَّمَامَ ! وهكذا اسْتَعِدَّ لِلرَّحِيلِ !

فَسَوْفَ تَصْحَبَانِي إِلَى إِنْجِلْتِرَا !

سَأَنْتَهِي مِنْ أَمْرِ تَكْلِيفِكُمَا عَلَيَّ عَجَلُ ،

إِذْ لَا نَطِيقُ أَنْ نُعَرِّضَ الْعَرْشَ الْمَكِينَ لِلْمَخَاطِرِ الْقَرِيبَةِ ٥

تِلْكَ الَّتِي يُنْبِئُهَا الْجُنُونُ فِي جَبِينِهِ مِنْ سَاعَةٍ لِأُخْرَى !

جیلدنستیرن : لَنْ نَتَوَانَى فِي التَّجْهِيزِ لِذَلِكَ !

مَا أَقْدَسَ خَشْيَتُكُمْ بَلْ مَا أَقْرَبَهَا لِلتَّقْوَى

إِذْ تَبْغُونَ الْأَمْنَ لِأَعْدَادٍ لَا تُحْصَى

تَحِيًّا بَلْ تَكْسِبُ مَا يَأْتِيهَا مِنْ رِزْقٍ فِي ظِلِّ جَلَالَتِكُمْ ! ١٠

روزنكرانتس : إِنَّ عَلَى الْفَرْدِ الْوَاحِدِ أَنْ يَحْشِدَ كُلُّ قُوَى الْعَقْلِ وَكُلَّ دُرُوعِهِ

كَيْ يَذْأَ كُلُّ أَدَى عَنْ ذَاتِهِ ،

وَإِذَنْ مَا بِأَلْكَ يَا مَوْلَايَ بِرُوحٍ تَعْتَمِدُ عَلَى صِحَّتِهَا وَسَلَامَتِهَا

أَرْوَاحُ كَثِيرِينَ سِوَاهَا ؟ فَالْمَلِكُ جَلَالٌ لَا يَفْنَى وَحْدَهُ

بَلْ هُوَ كَالدَّوَامَةِ يُغْرِقُ مَعَهُ كُلُّ قَرِيبٍ مِنْهُ ١٥

أَوْ قُلْ هُوَ يُشْبِهُ أَضْحَخَمَ عَجَلَةً

نَبَتَتْ فَوْقَ الْقِمَّةِ مِنْ جَبَلٍ سَامِقٍ

وَالْتَصَقَتْ وَالتَّحَمَّتْ بِالْأَسْلَافِ الْكُبْرَى فِي الْعَجَلَةِ

عَشْرَةُ آلَافِ الْقِطْعِ الصُّغْرَى وَتَوَابِعُهَا !

٢٠ فإذا سقطت تلك العَجَلَةُ سَقَطَتْ كُلُّ الْقِطْعِ الْمَرْبُوطَةِ فِيهَا  
وتَوَابَعُهَا الصُّغْرَى فَانْحَدَرَتْ تَهْوِي فِي صَخَبٍ هَادِرٍ !  
ما صَعَدَ مَلِكٌ يَوْمًا زَفْرَةً

إِلَّا صَاحَبَهَا فِي صَدْرِ النَّاسِ زَفِيرٌ وَأَنِينٌ !

الملك : أَرْجُوكُمَا تَجَهَّزَا لِلرَّحْلَةِ الَّتِي أُرِيدُهَا عَلَى عَجَلٍ

٢٥ لَا بُدَّ مِنْ إِلْقَاءِ هَذَا الْخَوْفِ فِي الْأَصْفَادِ

وهُوَ الَّذِي يَهِيمُ الْآنَ مُطْلَقَ السَّاقِينَ أَنَّى شَاءَ !

روزنكرانتس : بَلْ سَوْفَ نَمْضِي مُسْرِعِينَ !

{يُخْرَجُ رُوزَنكَرَانْتَسُ وَجِيلْدَنسْتِيرِنُ}

{يَدْخُلُ بُولُونْيُوسُ}

بولونْيُوس : هَامِلْتُ يَمْضِي يَا مَوْلَايَ الْآنَ إِلَى غُرْفَةِ وَالِدَتِهِ

وَسَأُخْفِي نَفْسِي خَلْفَ سِتَارٍ فِي الْغُرْفَةِ حَتَّى أَسْمَعَ مَا يَجْرِي !

كُلِّي ثِقَةً أَنَّ الْمَلِكَةَ سَوْفَ تُؤَنِّبُهُ وَتَلُومُهُ

٣٠ وَكَمَا قُلْتُ - وَمَا أَحْكَمَ قَوْلِكَ -

مَا أَنْسَبَ أَنْ يَسْتَرِيقَ السَّمْعَ إِلَى هَامِلَتِ شَخْصٌ آخَرُ

فَالْفِطْرَةُ تَجْعَلُ قَلْبَ الْأُمِّ يَمِيلُ وَيَتَحَيَّرُ

وَالْآنَ وَدَاعًا لَكَ يَا مَوْلَايَ !

وَلَسَوْفَ أَمُرُّ عَلَيْكَ قُبِيلَ ذَهَابِكَ لِلْمَخْدَعِ

حَتَّى أَخْبِرَكَ بِمَا يَطْرَأُ !

٣٥

الملك : شُكْرًا إِذْنُ يَا سَيِّدِي الْعَزِيزُ !

{يُخْرِجُ بُولُونِيوسُ}

كلوديوس

: يَا رَبِّ إِنَّ جَرِيْمَتِي خَبِيْثَةٌ يَفُوْحُ رِيْحُهَا إِلَى السَّمَاءِ !

حَلَّتْ بِهَا أَوْلَى وَأَقْدَمُ لَعْنَةٍ - قَتْلُ الْإِخِ الشَّقِيْقِ !

إِنِّي عَجَزْتُ عَنِ الدُّعَاءِ بِمَغْفِرَةٍ - حَتَّى وَإِنْ كَانَ اسْتِيقَاقِي

لَا يَقِلُّ عَنْ إِرَادَتِي لَهَا فِي حَدِّتِهِ ،

٤٠

لَكِنْ إِحْسَاسِي بِذَنْبِي يَغْلِبُ الْعِزْمَ الْحَدِيدَ :

كَأَنِّي أَجْفَلْتُ إِذْ وَاجَهْتُ وَاجِبَيْنِ

وَحِرْتُ فِيمَا أَبْدَأُ الْقِيَامَ بِهِ ،

وَهَكَذَا أَهْمَلْتُ كُلًّا مِنْهُمَا ! الْآنَ فَلْنَقُلْ بَانَ هَذِهِ الْيَدَ الْمَلْعُونَةُ

تَخَضَّبَتْ فَاسْتَفْحَلَتْ بِمَا عَرَاهَا مِنْ دَمِ الْإِخِ الشَّقِيْقِ ،

٤٥

أَلَيْسَ فِي سَمَائِنَا الرَّحِيْمَةِ الْغَيْثُ الَّذِي يَكْفِي لِنَغْسِلِهَا

حَتَّى تَعُودَ فِي بَيَاضِ الثَّلْجِ ؟ وَمَا الَّذِي يُجَنِّي مِنَ الرَّحْمَةِ

غَيْرُ التَّصَدِّي لِلذُّنُوبِ الْمُدْنِيَيْنِ ؟

وَمَا الَّذِي يُجَنِّي مِنَ الصَّلَاةِ غَيْرُ طَاقَتَيْنِ -

الطَّاقَةُ الَّتِي تَنْهَى عَنِ الْإِثْمِ قَبْلَ أَنْ تَقَعَ ،

٥٠

وَنِعْمَةُ الْغُفْرَانِ ! إِنْ سَقَطْنَا ! يَحِقُّ لِي إِذْنُ أَنْ أَبْتَهِجَ !

لكن جُرْمِي مُرْتَكَبٌ ! تُرَى أَيْ الدُّعَاءِ صَالِحٌ إِذْنٌ فِي حَالَتِي ؟  
فَهَلْ أَقُولُ رَبُّ اغْفِرْ جَرِيْمَةَ الْقَتْلِ الْإِثْمَةَ ؟  
لَا أَسْتَطِيعُ ذَلِكَ ! إِذْ لَا يَزَالُ فِي يَدِي  
كُلُّ الَّذِي غَنِمْتُهُ مِنَ الْجَرِيْمَةِ :

٥٥

تَاجِي ، طُمُوْحِي ، ثُمَّ رَوِّجَتِي الْمَلِيْكَةُ !  
فَكَيْفَ بِالْغُفْرَانِ إِنْ كَانَتْ ثِمَارُ الْجُرْمِ فِي يَدِي ؟  
فِي مَجْرِيَّاتِ دُنْيَانَا الَّتِي يَعْتَادُهَا الْفَسَادُ

٦٠

قَدْ تَسْتَطِيعُ أَيْدِي الْإِثْمِينَ إِنْ تَحَلَّتْ بِالذُّهَبِ  
أَنْ تَخْدَعَ الْعَدَالَهَ ! بَلْ رَبُّ غَنِمَ آثِمٌ ، فِيمَا تُرَى ،  
يَبْتَاعُ مَجْرَى الْعَدْلِ نَفْسَهُ ! لَكِنْ ذَلِكَ لَا يَكُونُ فِي السَّمَاءِ  
هَنَّاكَ لَا غِشٌّ وَلَا تَحَايُلٌ ! وَكُلُّ فَعْلٍ يَكْتَسِي حَقِيقَتَهُ !  
وَإِذْ بِنَا بِالْحَقِّ مُرْغَمِينَ أَنْ تَوَاجِهَ الْخَطَايَا صَاغِرِينَ  
وَهُنَّ شَاهِدَاتٌ فِي حُضُورِنَا عَلَيْنَا .

مَاذَا إِذْنٌ ؟ مَاذَا تَبَقَّى لِي ؟

٦٥

أَقُولُ مَاذَا تَسْتَطِيعُ التَّوْبَةُ ؟ وَمَا الَّذِي تَعْجِزُ عَنْهُ ؟  
مَاذَا تُرَى فِي طَوْقِهَا وَقَدْ غَدَوْتُ عَاجِزًا عَنْ التَّوْبَةِ ؟  
يَا بُؤْسَ حَالِي ! يَا لِلْسَّوَادِ فِي صَدْرِي بِحُلُكَةِ الْهَلَاكِ !  
يَا رُوحِي الَّتِي صِيدَتْ كَطَيْرٍ حَطَّ فَوْقَ فَنَحْ فِيهِ صَمْنُ

ويزداد التصاقاً كلما رآد التملصُ الغوثُ يا ملائكةُ  
 واجتهدوا من أجلي ا وانتم يا ركبتي يا عبيدتي . . إلى الركوع ا ٧٠  
 وليت فولاذ النياط فيك يا فؤادي أن يلين  
 وأن يعودَ مثل قلب مولودٍ لتوهٍ رضيعٍ ا وربما تحسنت أحوالنا  
 في آخر المطاف .

{يركع ليصلي}

هاملت

: ما أنسب أن أضربَ ضربتي الآن ، وهو يصلي ا  
 وإذن أقتله الآن ا

{يجرد سيفه}

وإذن يمضي للجنة ا  
 وبذلك أخذ بالثأر ؟ هذا أمرٌ يدعو للنظر وللتفكير .  
 يقتل هذا الشرير أبي ، ومقابل ذلك ، ٧٥  
 وأنا ولدُ المقتول الأوحَدُ ،  
 أرسلُ هذا الشريرَ إلى الجنة ا عجباً ا لكأنني استؤجرتُ  
 ونلتُ الأجرَ لكي أفعلَ ذلك ، لا أن أخذَ بالثأر ا  
 قد قتل أبي وسطَ ملكاتِ الحسِّ ، دونَ صيامٍ وتطهُرٍ ، ٨٠  
 وخطاياهُ جميعاً يانعةٌ مثلُ ربيعٍ يحفلُ بالأزهارِ  
 هل يعلمُ إلا الباري كيف يكونُ حسابُ الوالدِ ؟

أما نَحْنُ عَلَى قَدَرٍ تَصَوُّرِنَا وَحُدُودِ الْفِكْرِ لَدَيْنَا فَتَرَى  
 مَا يَجْعَلُهُ جِدًّا عَسِيرٌ . هَلْ يَعْنِي الْقَتْلُ الْآنَ أَخَذِي بِالنَّارِ ؟  
 ٨٥ أَيْكُونُ قِصَاصِي أَثْنَاءَ تَطَهُّرِهِ وَقَدْ اكْتَمَلَ اسْتِعْدَادُهُ  
 وَتَجَهَّزَ لِلرَّحْلَةِ بِصَلَاتِهِ ؟ كَلَّا ! عُدِّي يَا سَيْفُ إِلَى غِمْدِكَ  
 وَانْشُدْ وَقْتًا آخَرَ أَنْكِي وَأَشَدَّ وَبَالًا لِقِصَاصِي !  
 إِنْ طَعَتْ النَّشْوَةُ بِالْخَمْرِ عَلَى عَقْلِهِ ،  
 أَوْ فِي سُرُورَةٍ غَضَبِهِ ،  
 ٩٠ أَوْ فِي أَعْطَافِ حَرَامِ الْمُتَعَةِ بِفِرَاشِهِ ،  
 أَوْ وَهُوَ يَسُبُّ وَيَشْتُمُّ فِي اللَّهْوِ أَوْ الْمَيْسِرِ ، أَوْ يَفْعَلُ فِعْلًا  
 لَا نَكْهَةَ لِلْوَرَعِ وَلَا أَىَّ خَلَاصٍ فِيهِ !  
 اضْرِبْهُ إِذْنًا فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ يَسْقُطُ مُنْقَلَبًا فِي النَّارِ !  
 وَتُحِيقُ اللَّعْنَةُ بِالرُّوحِ وَتَكْتَسِبُ سَوَادَ جَهَنَّمَ !  
 وَالِدَتِي تَنْتَظِرُ مَجِيئِي . وَدَوَاءُ صَلَاتِكَ لَنْ يُجْدِي  
 إِلَّا فِي مَدِّ لَيَالِي عِلَّتِكَ وَمَرَضِكَ .

{يُخْرِجُ}

الملك : كَلِمَاتِي تَصْعَدُ لَكِنَّ الْأَفْكَارَ تَظَلُّ عَلَى الْأَرْضِ {يُفْعَلِي الطَّالِحُ}  
 لَا يُرْفَعُ لِلَّهِ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ إِلَّا إِنْ صَاحَبَهُ فِكْرٌ صَالِحٌ

{يُخْرِجُ}



### المشهد الرابع

{تدخل الملكة مع بولونيوس}

بولونيوس : لَنْ يَلْبَثَ أَنْ يَأْتِيَ الْآنَ ! كُونِي بِالْغَةِ الْحَزْمِ مَعَهُ :

قُولِي إِنَّ الْأَعِيبَ الْخَبْلِي الْمُصْطَنَعَةَ قَدْ رَأَدَتْ عَمَّا نَحْتَمِلُهُ

وَبِأَنَّ جَلَالَتَكُمْ تَحْمِيْنُهُ - وَدَرَأَتْ كَثِيرَ أَذَى عَنْهُ !

أَعْتَزِمُ الصَّمْتَ بِهَذَا الْمَخْبَأِ ! وَرَجَائِي أَنْ تَلْتَزِمِي بِصَرِيحِ الْقَوْلِ !

الملكة : أَعِدْكَ أَنْ أَلْتَزِمَ بِذَلِكَ ! لَا تَخْشَ إِذَنْ شَيْئًا !

اِخْتَبِي الْآنَ فَلِأَنِّي أَسْمَعُهُ قَادِمًا !

{يختبئ بولونيوس خلف الستار}

{يدخل هاملت}

هاملت : وَالْآنَ يَا أُمِّي ! مَاذَا تُرِيدِينَ ؟

الملكة : لَقَدْ أَسَأْتَ يَا هَامِلْتُ إِلَى أَبِيكَ بِأَلِغِ الْإِسَاءَةِ !

هاملت : لَقَدْ أَسَأْتَ يَا أُمِّي إِلَى أَبِي . . . وَبِأَلِغِ الْإِسَاءَةِ !

الملكة : دَعِ الْعَبَثَ ! وَلَا تُجِبْ بِذَلِكَ اللِّسَانِ الْأَخْرَقَ !

هاملت : دَعِيَ الرَّفَثُ ! لَا تَسْأَلِي بِذَلِكَ اللِّسَانِ الْأَخْبَثَ !

الملكة : مَاذَا دَهَاكَ يَا هَامِلْتُ ؟

هاملت : مَاذَا تَعْنِينَ ؟

الملكة : تُرَى نَسِيتَ مَنْ أَنَا ؟

هاملت : لَّا وَالصَّلِيبِ مَا نَسِيتُ ! أَنْتِ الْمَلِيكَةُ ،  
ودروجةُ لِأَخِي زَوْجِكَ ، وَأَنْتِ أَيْضًا -  
يا لَيْتَ أَنْكِ لَمْ تَكُونِي - أُمِّي !

١٥

الملكة : أَهَكَذَا ؟ إِذَنْ سَأَتِي بِالَّذِينَ يَسْتَطِيعُونَ الْحَدِيثَ مَعَكَ !

{محاوَل الخروج فيمنعها}

هاملت : دَعِي عَنْكِ الْهَرَاءَ وَاجْلِسِي ! لَنْ تَبْرَحِي مَقْعَدَكَ !  
بَلْ لَنْ تُغَادِرِي الْمَكَانَ قَبْلَ أَنْ أَتِي بِمِرَاةٍ أَرِيكِ فِيهَا  
صُورَةَ لِسَرِيرَتِكَ !

الملكة : مَاذَا سَتَفْعَلُ ؟ أَتُرِيدُ أَنْ تَقْتُلَنِي ؟ النَّجْدَةُ ! النَّجْدَةُ !

٢٠

بولونيوس : {مِن خَلْفِ السَّتَارِ} النَّجْدَةُ النَّجْدَةُ !

هاملت : مَاذَا مَاذَا ؟ فَأَرُ ؟ أَقْتُلُهُ وَيَدِينَارٍ وَاحِدًا ! مَاتَ !

{يَطْعَنهُ بِسَيْفِهِ مِنْ خَلَالِ السَّتَارِ}

بولونيوس : {مِن خَلْفِ السَّتَارِ} آه .. قُتِلَتْ !

الملكة : وَيْلَاهُ مَاذَا فَعَلْتَ ؟

هاملت : لَا أَذْرِي .. أَهْوَى الْمَلِكُ ؟

٢٥

{يُزِيحُ السَّتَارَ فَيَكْشِفُ عَنْ بُولُونِيوسِ الْقَتِيلِ}

الملكة : يَا لَهُ مِنْ طَيْشٍ ! يَا لَسَفْكَ مُنْكَرٍ لِلدَّمِ !

هاملت : سَفْكَ دَمٍ ؟ يَكَادُ أَنْ يَكُونَ مُنْكَرًا يَا أُمِّي الْكَرِيمَةُ

كقتل ملك والزواج من أخيه ا

الملكة : كقتل ملك ؟

هاملت : حقاً يا سيدتي ا هذا ما قلته ا ٣٠

{يزيح الستار فيرى بولونيوس مقتولاً}

يا أحمق يا أخرق يا بئس يا متطفل . . حان وداعك ا

كنت أظنك من هو خير منك ا فلتقبل ما كتبت الأقدار

ها أنت ترى أن شديد فضولك يأتي بالأخطار

{إلى والدته}

كفى عن عصر يدك . التزمي الصمت واجلسي

٣٥ ودعيني أعصر قلبك . . إن يك لا يمتنع على الحس

أى إن لم يك ملعون العادة قد حوّل لنحاس مصمت

فتدرّع ضد نفاذ الإحساس إليه ا

الملكة : ماذا ترى فعلت حتى جاءني لسانك الجسور بالسباب ؟

هاملت : فعلت ما من شأنه طمس الحياء في جماله ورقته ٤٠

فعلت ما يرى التفاق صنواً للفضيلة

وما يحيل وردة الجبين الناصع الجميل في محيا العاشق البرئ

وصمة كوصمة البغايا ، وما يحيل كل عهد بالوفاء في الزواج

أيماناً كإيمان المقامرین الحائنه ا

٤٥

بَلْ مَا يُفَرِّغُ الْعَهْدَ الْوَثِيقَ مِنْ رُوحِهِ !  
 حَتَّى غَدَا الدِّينُ الْجَمِيلُ أَلْفَاظًا مُشَوَّشَةً !  
 هَذِي السَّمَاءُ وَجْهَهَا قَدْ امْتَقِعْ

٥٠

بِرَأْيٍ مَا يَجْرِي عَلَى الْأَرْضِ السَّمِيكَةِ الْمُرْكَبَةِ  
 كَأَنَّمَا دَنَا قِيَامُ السَّاعَةِ ،

أَوْ أَنْ فِكْرَنَا السَّقِيمَ يَثْقِلُ السَّمَاءَ بِالْهُمُومِ !  
 وَيَلِي ! مَاذَا تَعْتَرِزُ الْآنَ بَأَنْ تَفْعَلَ

الملكة

بِزَنْبِيرٍ وَهَدِيرٍ مِثْلِ هَزِيمِ الرَّعْدِ يُمَهِّدُ لَهُ ؟

فَلْتُبْصِرْ عَيْنُكَ هَذِي الصُّورَةَ وَلْتَتَأَمَّلْ تِلْكَ الْأُخْرَى :

هاملت

إِنَّهُمَا رَسْمَانِ لِأَخَوَيْنِ شَقِيقَيْنِ

٥٥

مَا أَكْمَلَ هَذَا الْحُسْنَ الْجَالِسَ فَوْقَ جَبِينِ الْأَوَّلِ :

خُصَلَاتٌ مِنْ شَعْرِ إِلَهِ الشَّمْسِ - هَائِبِيرْيُونُ ،

وَجَبِينُ كَجَبِينِ كَبِيرِ الْأَرْبَابِ - جُوفُ

وَالْعَيْنُ كَعَيْنِ إِلَهِ الْحَرْبِ - مَارِسُ - تَتَوَعَّدُ أَوْ تَأْمُرُ !

وَقَفَّتْهُ وَقْفَةً مَنْ كَانَ رَسُولَ الْأَرْبَابِ عُطَارِدَ إِذْ حَطَّ لِتَوَةٍ

فَوْقَ رَوَاسِي تَلْتُمُ قِمَّتُهَا سَقْفَ سَمَاءِ الْكَوْنِ !

مَجْمُوعُ خِصَالٍ وَشَمَائِلَ - فِيمَا يَبْدُو - مِنْ عِنْدِ الْأَرْبَابِ اجْتَمَعَتْ ٦٠

كَيْ تَرْسُمَ لِلدُّنْيَا حَقًّا صُورَةَ رَجُلٍ أَمْثَلِ !

- هَذَا كَانَ قَرِينِكَ . فَلْتَحُولْ عَيْنَاكَ الْآنَ إِلَى الْآخَرِ  
رَوْجُكَ فِي هَذِي اللَّحْظَةِ  
سُنْبُلَةٌ أَعْيَاهَا الْعَفَنُ فَتَقْلَتْ عَدَوَاهَا لِأَخٍ يَنْعَمُ بِالصُّحَّةِ !  
أَلَدَيْكَ إِذْنُ عَيْنَانِ؟ كَيْفَ تَرَكْتَ النَّبْتَ الطَّيِّبَ فِي هَذَا الْجَبَلِ الرَّائِعِ ٦٥  
لِطَعَامٍ حَتَّى التُّخْمَةِ فِي هَذَا الْقَاعِ الْبَلَقِعِ ؟  
عَجَبًا هَلْ لَكَ عَيْنَانِ ؟ لَا يُمَكِّنُ أَنْ تَصِفِي الدَّافِعَ بِالْحُبِّ  
فَلَدَيَّ مَنْ بَلَغَتْ سِنَّكَ يَهْدَأُ جَيْشَانُ الدَّمِّ  
بَلْ يَخْبُو كَيْ يَخْضَعَ لِرَشِيدِ الْحُكْمِ !  
لَكِنْ أَيْ رَشَادٍ يُمْكِنُ أَنْ يَتْرَكَ هَذَا وَيُفْضَلَ ذَاكَ ؟ ٧٠  
لَا شَكَّ بَأَنَّ لَدَيْكَ حَوَاسًا ،  
إِذْ لَوْلَاهَا مَا كُنْتَ تَحَرَّكْتَ هُنَا وَهُنَا ،  
لَكِنْ حَوَاسُكَ دُونَ مِرَاءٍ مَشْلُولَةٍ  
إِذْ مَهْمَا انْحَدَرَ جَنُونُ الْمَرْءِ إِلَى أَيْ ضَلَالٍ  
أَوْ مَهْمَا اسْتَعْبَدَ دَفْقُ النُّشْوَةِ إِحْسَاسَهُ  
فُهِنَّالِكَ دَوْمًا قَدْرٌ مَحْدُودٌ مِنْ تَمْيِيزٍ يَخْتَارُ بِهِ مَا يَخْتَارُ ٧٥  
وَيُسَاعِدُ فِي إِدْرَاكِ الْفَارِقِ بَيْنَ الرَّجُلَيْنِ .  
أَيْ شَيَاطِينِكَ أَغْوَاكِ بِهَذَا الْفِعْلِ وَغَمَمَ عَيْنَيْكَ !  
عَيْنَانِ بِغَيْرِ شُعُورٍ ، وَشُعُورٌ دُونَ بَصَرٍ ،

أَذَانٌ دُونَ أَيَادٍ أَوْ أَعْيُنٍ ، وَالشَّمُّ بِلَا أَيٍّْ مِنْ تِلْكَ جَمِيعًا !  
 لو كَانَ لَدَيْكَ وَلَوْ جُزْءٌ مَحْدُودٌ مِنْ أَيٍّْ حَوَاسٌ صَادِقَةٌ ٨٠  
 لَتَجَنَّبْتَ الْهَدْيَانَ الْمُتَخَبِّطَ فِيمَا أَقْدَمْتَ عَلَيْهِ .  
 يَا عَارُ تُرَى أَيْنَ مَضَتْ حُمْرَةُ خَجَلِ الْخَدَّيْنِ ؟  
 يَا نَارَ جَهَنَّمَ فِي ثَوْرَتِهَا ! إِنْ كَانَتْ قُدْرَتُكَ عَلَى الثَّوْرِ  
 قَائِمَةٌ فِي أَعْظَمِ مَنْ بَلَغَتْ مُتَّصِفَ الْعُمُرِ  
 فَلْتَصْبِحْ كُلُّ فَضَائِلِنَا شَمْعًا فِي صَدْرِ شَبَابٍ مُلْتَهَبِ الْوَقْدَةِ  
 يَنْصَهَرُ بِمَا أَوْقَدَهُ مِنْ نَارٍ !

لَنْ نَحْكُمَ بِالْعَارِ إِذَنْ إِنْ أَمَرْتَ لِهَيْبَةِ قَلْبِ الشَّابِّ بِإِطْلَاقِكَ ! ٨٥  
 مَا دَامَ صَقِيعُ الْعُمُرِ قَدْ اتَّقَدَ بِنَفْسِ النَّارِ  
 وَأَطَاعَ الْعَقْلُ الشَّهْوَةَ !

الملكة : أَمْسِكْ يَا هَامِلِتْ لَا تَتَكَلَّمِ ! إِنَّكَ لَتُحَوِّلُ أَنْظَارِي  
 نَحْوَ دَخِيلَةِ نَفْسِي فَأَرَى فِيهَا بُقْعًا سَوْدَاءَ وَرَاسِيخَةٍ ٩٠  
 صَبَغْتُهَا ثَابِتَةً لَا تَبْدَلُ !

هاملت : لَكِنْ مَا رِلْتُ تَعِيشِينَ هُنَا بِفِرَاشٍ قَدِيرٍ يَنْضَحُ بِالْعَرَقِ الْفَاسِدِ  
 مُتَمَرِّغَةً فِي عَفْنٍ مُتَتْنٍ !

الملكة : كُفِّ وَأَمْسِكْ ! كَلِمَاتُكَ مِثْلُ خَنَاجِرٍ تَخْتَرِقُ الْأَذَانَ ! ٩٥  
 حَتَّى فِي رَشْفِ رُضَابِ الْحُبِّ عَلَى ظَهْرِ حَظِيرَتِكَ الْقَدِيرَةِ !

أَرْجُو أَنْ تُمَسِكَ يَا هَامِلَتِ يَا وَلَدِي الْمَحْبُوبُ !

هاملت : قَاتِلْ أَثِيمُ !

عَبْدٌ وَلَا يَزِيدُ قَدْرَهُ عَنْ عَشْرِ عَشْرِ رَوْجِكَ الْقَدِيمِ !

أُضْحُوكَ بَيْنَ الْمُلُوكِ ! لِمَنْ وَسَارِقٌ لِلْحُكْمِ وَالِدَوْلَةِ

١٠٠ قَدْ امْتَدَّتْ يَدَاهُ لِلتَّاجِ الثَّمِينِ فَوْقَ رَفِّهِ

وَأَذِ بِهِ يُلْقِيهِ فِي جَنِيهِ !

الملكة : أَرْجُوكَ لَا تَزِدْ !

هاملت : مَلِكٌ يَلْبَسُ ثَوْبًا مِنْ خِرْقٍ وَرَقْعٍ !

{يدخل الشيخ}

احْفَظِينِي يَا مَلَائِكَ السَّمَاءِ الْحَارِسَةِ ! حَلَقِي فَوْقِي بِأَجْنِحَتِكَ !

١٠٥ مَا عَسَاكَ أَنْ تُرِيدَ أَيُّهَا الطَّيْفُ الْكَرِيمُ ؟

الملكة : وَآسَفًا ! أَصَابَهُ الْجُنُونُ !

هاملت : تُرَى أَتَيْتَ كَيْ تُؤْتِبَ ابْنَكَ الَّذِي تَبَاطَأَ ؟

فَأَخْلَفَ الْمِيعَادَ ثُمَّ خَانَ دَفْقَةَ الْإِحْسَاسِ

فَلَمْ يُنْفِذْ أَمْرَكَ الْعَاجِلَ ؟ أَرْجُوكَ قُلْ لِي !

١١٠ الشيخ : لَا تَنْسَ عَهْدَنَا ! وَلَا أَقُومُ الْآنَ بِالزِّيَارَةِ

إِلَّا لَشَحْدِ نَصْلِ عَزْمِكَ الَّذِي تُكَادُ أَنْ تَضِيْعَ حَدَّتُهُ !

لَكِنْ تَأْمَلْ حَالَ أُمِّكَ الَّتِي اعْتَرَتْهَا دَهْشَةُ الْحَيَّارَى !



قَفْ حَائِلًا مَا بَيْنَهَا وَبَيْنَ ذَاتِهَا الَّتِي تُصَارِعُهَا !  
فِي أَضْعَفِ الْأَجْسَادِ يُبْدِي الْوَهْمُ أَقْصَى قُوَّتِهِ !  
فَحَادِثُهَا إِذَنْ يَا هَامِلَتِ !

١١٥

هاملت : مَا حَالُكَ يَا سَيِّدَتِي ؟

الملكة : وَأَ أَسْفَا ! بَلْ مَا حَالُكَ أَنْتِ ؟ يَا مَنْ تُرْسِلُ عَيْنَيْكَ إِلَى

مَحْضِرِ خَوَاءٍ ، وَتُخَاطِبُ بَعْضَ هَوَاءٍ لَا تُبْصِرُهُ الْعَيْنُ ؟

وَمَشَاعِرُكَ الْجَامِحَةُ تُطِلُّ شُرُودًا مِنْ عَيْنَيْكَ ! وَكَذَلِكَ شَعْرُ الرَّأْسِ !

١٢٠

كَانَ يَنَامُ فَهَبَ فَإِذَا هُوَ مُتَّصِبٌ وَكَأَنَّ حَيَاةً دَبَّتْ فِيهِ

مِثْلَ الْجُنْدِيِّ النَّائِمِ حِينَ يَدُوى صَوْتُ نَفِيرِ الصَّخُورَةِ فِي أُذُنَيْهِ !

يَا وَلَدِي الْمَحْبُوبُ ! صُبَّ مِيَاهُ الصَّبْرِ الْبَارِدَةِ عَلَى

لَهَبِ الْغَضَبِ وَفُورَةِ شَطَطِكَ ! فِيمَ تُحَدِّقُ يَا وَلَدِي الْآنَ ؟

١٢٥

هاملت : فِيهِ ! فِيهِ ! أَتَرَيْنَ شُحُوبَ الْوَجْهِ الْبَالِغِ وَهُوَ يُحَدِّقُ ؟

لَوْ كَانَ يُحَادِثُ أَحْجَارًا فِي هَذَا الْأَمْرِ وَخَرَجَ عَلَيْهَا فِي تِلْكَ الصُّورَةِ

لَأَجَابَتْهُ الْأَحْجَارُ إِلَى مَا يَطْلُبُ ! حَوْلَ بَصْرِكَ عَنِّي

حَتَّى لَا أَتَحَوَّلَ عَنْ عَزَمِي الثَّابِتِ بِتَأْمَلِ نَظَرَتِكَ الْمُبْكِيَةِ

بِحَيْثُ يَغِيضُ اللَّوْنُ الْحَقُّ لَوَاجِبِي الْمَحْتُومِ ،

١٣٠

وَيَسِيلُ الدَّمْعُ بَدِيلًا عَنْ أَيْ دِمَاءٍ !

الملكة : إِلَى مَنْ تُوجِّهُ هَذَا الْكَلَامَ ؟

- هاملت : ألا تبصيرين خيالاً هناك ؟
- الملكة : لا شيء البتة لكنى أبصر كل الأشياء الموجدة !
- هاملت : ولم تسمعي أى صوت ؟
- الملكة : لم أسمع إلا صوتين !
- هاملت : عجب إذن فانظري ولست ترى الخيال  
وما زال يسترق الخطو مبتعداً فى هدوء  
أبى - يرتدى كل ما كان يلبسه فى حياته  
ألا فانظري الآن ها هو يخرج من باب غرفتنا ويغيب !
- {يخرج الشبح}
- الملكة : ما ذاك إلا بعض وهم صاغة ذهنك
- هاملت : نبضي منتظم الضربات كنبضك !
- الملكة : بل يصدر نغماً ينبىء عن صحة صاحبه حقاً !
- هاملت : لم يك فيما فُهِت به أى جنون واختبرينى
- الملكة : فلست أكرّر ما قيل هنا حرفياً - أمر لا يقدر أن  
يفعله مجنون ! حلفتك يا أمى باسم الله وغفرانه :
- لا تدعى ذاك البلسم يخدع روحك  
فتقولى إنك ما أخطأت ولكن المتحدث مجنون !

لَنْ يَعْدُوَ قَوْلُكَ هَذَا تَغْطِيَةَ الْقُرْحَةِ بِغِشَاءِ الْبَشَرَةِ  
وَيِدَاخِلِهِ يَسْرِي سِرًّا أَخْبَثُ دَاءٍ  
۱۵۰  
حَتَّى تَسْتَفْجِلَ عَدَوَاهُ مُدْمِرَةً كُلَّ خَلَائِيَا الْجِسْمِ !  
اعْتَرِفِي لِلرَّبِّ بِذَنْبِكَ ! تُوبِي لِلَّهِ عَلَى مَا فَاتَ  
وَاجْتَنِبِي مَا هُوَ آتٍ ! لَا تَضْعِي أَيَّ سِمَادٍ  
فَوْقَ الْأَعْشَابِ الضَّارَّةِ كَيْ تَزْدَادَ عُقُوبَتُهُ !

۱۵۵  
وَلْيَغْفِرْ قَلْبُكَ لِي كَلِمَاتِ الْوَعْظِ ! فَعَلَى الصَّالِحِ فِي  
هَذِهِ الْأَيَّامِ الْمُتَرَهِّلَةِ الْمُتَنَفِّسَةِ أَنْ يَرْجُوَ عَفْوَ الطَّالِحِ  
بَلْ أَنْ يَنْحَنِيَ وَيَرْكَعَ حَتَّى يَسْمَحَ بِهِدَايَتِهِ إِيَّاهُ !

الملكة : يَا هَامِلَتِ ! إِنَّكَ تَشْطُرُ قَلْبِي شَطْرَيْنِ !

هاملت : أَرْمِي الشَّطْرَ الْأَقْبَحَ ! يَكْفِيكَ الشَّطْرُ الْآخَرُ لِحَيَاةٍ أَطْهَرَ !

۱۶۰  
عِمْتُ مَسَاءً وَاجْتَنَبِي مَخْدَعَ عَمَى اللَّيْلَةِ  
وَتَحَلَّى بِرِدَاءِ فَضِيلَةٍ

إِنْ كَانَتْ نَفْسُكَ خِلْوًا مِنْهَا ! فَالْعَادَةُ كَالْوَحْشِ الْكَاسِرِ  
قَدْ تَطْمِسُ إِحْسَاسَ الْمَرْءِ بِأَيِّ شُرُورٍ فِي أَسْوَأِ عَادَاتِهِ  
أَوْ تُصْبِحُ كَمَلَاكَ طَاهِرٍ ،

۱۶۵  
إِنْ سَاعَدَتْ الْمَرْءَ عَلَى أَنْ يَأْلَفَ فِعْلَ الْخَيْرِ وَعَمَلَ الصَّالِحِ  
إِذْ تَمْنَحُهُ أَرْدِيَّةَ صِلَاحٍ يَأْلَفُهَا حَتَّى يَتَطَبَّعَ بِالْخَيْرِ !

امتنعي اللبلة ! وسيسهلُ قطعاً أن تمتنعي ثانية  
وتزيدُ سهولةً إحجامك في المراتِ التاليةِ بلا شك !  
١٧٠ فالعادةُ ذاتُ قُوى مذهلةٍ وتكادُ تُغيّرُ ما جُبِلَ الطبعُ عليه  
فإما أن تطردَ شرَّ الشيطان ،  
أو تسمعَ [إيقامته] في نفسِ الإنسانِ ! عمتِ مساءً ثانية !  
وإذا شئتِ البركةَ بالتوبةِ فلَسَوْفَ أجيءُ لأطلبَ منك البركة !  
أما عن مقتلِ هذا السيد -

[يشير إلى بولونيوس]

١٧٥ فأنا أشعرُ بالندمِ البالغِ ! هذا ما كتَبَ الله على  
عاقبتِي إذ حملتني ذنبَ الجرمِ وعاقبه بالقتل ،  
فقضى أن أصبحَ سوطَ عذابِ الله وآيةَ نِقْمته !  
سأقومُ الآنَ بإخفاءِ الجثةِ وأواجهُ فيما بعدُ  
عواقبَ قتلِي إياه . طابتْ ليلتكِ أكررها !  
١٨٠ لَمْ يَكُ بدٌّ أن أقسو كي أرحم !  
تلكَ بدايةُ سوءٍ يتلوهُ سوءٌ أعظم !  
مهلاً يا مولاتي - سوفَ أضيفُ كلاماً

الملكة : وأنا ماذا أفعل ؟

هاملت : امتنعي عما أطلبه منك الآن :

- ١٨٥ أن تدعى الملك المنتفش الأجوف يُغريك -  
فتعودى لفرأشه ! أو يقرص خذك بمجون  
أو يدعوك الفأر المستأنس عنده !  
أو يمنحك القبلات الأئمة القذرة  
أو يعث في جيبك بأنامله الملعونة  
حتى تُفشي السر إليه ، أى إني لست مُصابًا حقًا بجنون  
١٩٠ بل أتصنع مظهره لا غير ! بل لا يَجْمَلُ إلا بالملكة  
ذات الحُسن وذات العقل وذات الحكمة  
أن تُفشي سر الأسرار إلى القِطُّ أو الخُفَّاش أو الضفدع !  
من يمكنه أن يفعل هذا ؟ لا ! لا !  
لك أن تتحدى كل دواعي العقل وكتمان السر  
١٩٥ فاتحة باب القفص على سطح المنزل  
حتى يخرج منه الطير طليقًا ! ولسوف تكونين بذلك  
مثل القرد الأشهر إذ حاول مثل الطير الطيران !  
حاکها بدخول القفص وعند خروجه  
رفرف يديه في الجو ولكن سقط ودقت عنقه !  
ثق يا هاملت في قولى : إن تكن الألفاظ وليدة أنفاس  
والأنفاس وليدة روح لن أجِدَ الروح لألفظ أنفاسًا  
٢٠٠

الملكة

تَحْكِي مَا قُلْتَهُ !

هاملت : هَلْ تَعْلَمِينَ بِأَنِّي لَا بُدَّ أَنْ أَمْضِيَ إِلَى إِنْجِلْتِرَا ؟

الملكة : وَآ أَسَفَا ! كُنْتُ نَسِيتُ . الْأَمْرُ تَقَرَّرَ فِعْلًا .

هاملت : كُتِبَتْ بَعْضُ رَسَائِلَ وَعَلَيْهَا الْأَخْتَامُ

وَتَحَدَّدَ أَنْ يَحْمِلَهَا اثْنَانِ هُمَا مِنْ رُفَقَائِي فِي الدَّرْسِ وَإِنْ كَانَتْ

ثِقَتِي بِهِمَا لَا تَخْرُجُ عَنْ ثِقَتِي بِالْحَيَاتِ ذَوَاتِ الْأَنْيَابِ السَّامَةِ ! ٢٠٥

وَلَسَوْفَ يَقُومَانِ بِتَمْهِيدِ طَرِيقِي حَتَّى أَقَعَ بِوَهْدَةٍ شَرًّا !

أَرْجُو أَنْ يَنْجَحَ مَسْعَايَ، إِذْ مَا أَمْتَعَ أَنْ أَشْهَدَ لَغَمًّا

يَنْفَجِرُ فَيَنْسِفُ مَنْ صَنَعَهُ !

أَيُّ أَنْ أَفْلِحَ فِي حَفْرِ النَّفْقِ اللَّارِمِ تَحْتَ الْأَلْغَامِ بِنَحْوِ ذِرَاعِ ٢١٠

حَتَّى تَنْفَجِرَ وَتَقْدِفَ أَشْلَاءَهُمَا فِي الْجَوِّ إِلَى وَجْهِ الْقَمَرِ !

مَا أَمْتَعَ أَنْ تَصْطَلِمَ مَكَائِدُنَا أَوْ تَتَنَاطَحَ !

{مشيرًا إلى بولونيوس}

هَذَا الرَّجُلُ يَحُثُّ عَلَى عَمَلٍ مُسْرِعٍ

لَا بُدَّ لِحِثَّتِهِ أَنْ تُنْقَلَ أَوْ تُوضَعَ فِي إِحْدَى الْغُرَفِ الْأُخْرَى

وَالِدَتِي ! طَابَتْ لَيْلَتُكَ إِذْنًا ! ذَاكَ وَزِيرٌ ٢١٥

سَكَنْتُ حَرَكَتَهُ فَعَدَا الْآنَ شَدِيدَ الْكِتْمَانِ عَمِيقَ الصَّمْتِ !

مِنْ بَعْدِ حَيَاةِ الثَّرَثَرَةِ وَحُمُقِ الْأَفْعَالِ وَخُبْثِ الْمَقْصِدِ !

هَيَّا يَا سَيِّدُ حَتَّى نَنْتَهِيَ الْآنَ مِنَ الْأَمْرِ  
عِمْتُ مَسَاءً يَا وَالِدَتِي .

{يخرج وهو يجر جثة بولونيوس}

{وتنزل الملكة على المسرح}

نهاية الفصل الثالث



# الفصل الرابع



## المشهد الأول

{ يدخل الملك وروزنكرانتس وجيلدنستيرن على الملكة وهي

على المسرح من قبل }

الملك : فى هَذِهِ الزَّفَرَاتِ سِرٌّ يَخْتْفَى - وفى تَهْدِئَاتِكَ العميقة -

لأبد أن تُترجميه ! بل الأحرى بنا أن نعرفه !

أين الآن وكذلك ؟

الملكة : فلتَرَكَانَا وَحَدْنَا قَلِيلاً !

{ يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن }

أَوَاهُ مَوْلَايَ الحبيب ! يا هَوَلٌ ما رَأَيْتُ اللَّيْلَةَ ! ٥

الملك : مَاذَا هُنَاكَ جِئْتُكَ ؟ وكيفَ حَالُ هَامِلْتِ ؟

الملكة : مَجْنُونٌ مِثْلُ البَحْرِ وَمِثْلُ الرِّيحِ إِذَا اخْتَصَمَا أَيُّهُمَا الأقْوَى !

فى نَوْبَةِ لَوْتِيهِ سَمِعَ دَبِييَا خَلْفَ سِتَارِ الغُرْفَةِ

فَاسْتَلَّ السِّيفَ وَصَاحَ وَدَمَدَمَ 'فَارٌّ فَارٌّ !' ١٠

وَإِذَا هُوَ فى ذَاكَ الوَهْمِ الجَامِحِ يَقْتُلُ ذَاكَ الشَّيْخَ الطَّيِّبَ

حَتَّى دُونَ النَّظَرِ إِلَيْهِ !

الملك

: ما أبشعها من فعلة ! لو كنا نحنُ هناك

لحلّ بنا مثلُ مصيره ! ترك الشاب طليقاً يتهدّدنا بالأخطار

١٥

أنت ونحن وكلُّ الناس !

كيف تُفسّر أو نعتذرُ إذن عن سفك دماء الشيخ إلى الناس ؟

سيقولون بأننا المستولون ، إذ كانت حكمتنا تقضي

أن نحبس أو ننفي هذا الشاب المجنون ،

ونحتّم كبح جماحه ! لكنّ الحبّ لدينا رادّ عن الحدّ

٢٠

فلم ندرك معه أنسب ما يمكنُ فعله

كنا مثل مريض يخفي الداء الكامن حتى لا يعرفه الناس

فإذا هو يستفحل حتى ينهش سائر جسمه

ونخاع حياته ! أين هو الآن ؟

الملكة

: مضى ليخفي جنةً الذي قضى عليه !

٢٥

وقد بدأ حتى الجنون نفسه فيه نقياً ونقيساً

مثل النضار وسط سائر المعادن الحسيسة

إذ انحنى على الجثمان يرثيه ويبكي !

الملك

: هيا بنا يا جرتروود !

لن نلمس الجبال شمسُ الصبح حتى

٣٠

يبدأ الإبحار للمنفى ! وينبغي لنا

بِكُلِّ مَا لَدَيْنَا مِنْ جَلَالَةِ السُّلْطَانِ وَالْبَرَاءَةِ

أَنْ نَنْشُدَ الْأَعْذَارَ وَالتَّبَرِيرَ لِلْجَرِيْمَةِ الشَّنِيعَةِ ! يَا جِيلْدَنْسْتِيرِن !

{يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

يَا أَيُّهَا الصَّدِيقَانِ اذْهَبَا وَأَحْضِرَا الْمَزِيدَ مِنْ رِجَالِي

إِذْ إِنَّ هَامِلْتَ فِي جُنُونِهِ قَضَى عَلَى بُولُونْيُوسِ

وَجَرَ جُثْمَانَ الْفَقِيدِ خَارِجَ غُرْفَةِ الْمَلِكَةِ !

فَلْتَذْهَبَا وَتَبْحَثَا عَنْ هَامِلْتَ ! تَلَطَّفَا إِلَيْهِ فِي الْحَدِيثِ

ثُمَّ أَحْضِرَا الْجُثْمَانَ لِلْكَنِيسَةِ . أَرْجُو كَمَا أَنْ تُسْرِعَا !

{يخرج روزنكرانتس وجيلدنستيرن}

هَيَّا بِنَا يَا جَرْتْرُود ! فَلَسَوْفَ نَدْعُو أَحْكَمَ الْخِلَآنِ

وَلَسَوْفَ نُطْلِعُهُمْ عَلَى مَا نَعْتَرِّمُ ،

وَالْجُرْمِ أَيْ إِزْهَاقِ رُوحِ الشَّيْخِ قَبْلَ غَايَةِ الْأَجَلِ !

وَبِذَاكَ نَرْجُو أَنْ تَطِيشَ سِهَامُ {كُلُّ نَمِيمَةٍ}

لَا تُخْطِئُ الْهَدَفَ الْبَعِيدَ عَلَى امْتِدَادِ الْأَرْضِ

- كَمِدْفَعٍ يَرْمِي قَذَائِفَ السُّمُومِ !

وَبِذَا نُبْرِئُ اسْمَنَا إِذْ لَنْ تُصِيبَ سِوَى الْهَوَاءِ

وَلَيْسَ يُجْرَحُ الْهَوَاءُ ! هَيَّا بِنَا نَمْضِ

فَالنَّفْسُ مُفْعَمَةٌ لَدَى بَكْلِ غَمٍّ بَالِغٍ وَكُرُوبٍ !

{يخرجان}

## المشهد الثانى

{ يدخل هاملت }

هاملت : أخفيته وفى مكان آمن .

{ أصوات تنادى من خارج المسرح }

لكن .. ما هذه الأصوات ؟ من ينادى هاملت ؟

آه .. ها قد جاءوا !

{ يدخل روزنكرانتس وجيلدنستيرن وآخرون }

روزنكرانتس : ماذا فعلت يا مولاي بالجنة ؟

هاملت : خلطتها بالتراب .. فهى منه ! ٥

روزنكرانتس : أخبرنا عن مكانها حتى نحملها إلى كنيسة القصر .

هاملت : لا تصدّقا !

روزنكرانتس : نصدّقُ ماذا ؟

هاملت : أن أحفظَ سرّكما ولا أحفظَ سرّى ! وإلى جانب ذلك ، فإذا ١٠

كان السؤال صادراً من اسفنجة ، فماذا ينبغى على ابن ملك أن

يجيب به .

روزنكرانتس : هل تظننى اسفنجة يا مولاي ؟

هاملت : نعم يا سيدى ! تمتص رضى الملك وعطاءه وسلطاته ! ولكن

الموظفين من أمثالك يؤدون للملك أجلاً للخدمات فى النهاية ! ١٥

إنه يقيهم في جانب فمه ، مثلما يفعل النسناس باللوزة ،  
يلتقطها أولاً ثم يأكلها آخر الأمر ! وعندما يحتاج إلى ما  
جمَعته ، فما عليه إلا أن يعتصرَكَ يا اسفنجة ! فتعود جافاً كما  
كنت !

روزنكرانتس : لا أفهمك يا مولاي .

هاملت : يسعدني ذلك . فالكلمات الحاذقة لا تصحو في أذن حمقاء !

روزنكرانتس : مولاي لا بد أن تخبرنا بمكان الجثة وأن تمضي معنا إلى الملك . ٢٥

هاملت : الجثة عند الملك ، وإن لم يكن الملك رفيقاً للجثة ! فالملك في

الواقع شيء -

جيلدنستيرن : شيء يا مولاي ؟

هاملت : من لا شيء ! خذوني إليه !

{يخرجون}

### المشهد الثالث

يدخل الملك مع اثنين أو ثلاثة { من اللوردات }

الملك : أَرْسَلْتُ مِنْ كَلَفَتِهِمْ أَنْ يُحْضِرُوهُ وَيَعْتَرُوا عَلَى الْجُثَّةِ

ما أخطرَ السَّماحِ لِلْفَتَى بَأَنْ يَظَلَّ مُطْلَقَ السَّرَّاحِ

لَكُنَّا لَا يَنْبَغِي لَنَا إِخْضَاعُهُ لِصِرَامةِ الْقَانُونِ



- فَهُوَ الْأَثِيرُ فِي قُلُوبِ الْعَامَّةِ الْبُلْهَاءِ  
 ٥ مَنْ يَعْشَقُونَ مَا يَشُوقُ الْعَيْنَ لَا مَا يَنْتَقِي الْعَقْلُ الرَّزِينَ  
 وَهَكَذَا يَسْتَكْثِرُونَ أَنْ يُعَاقَبَ الَّذِي قَدْ يُؤْثِرُونَهُ  
 لَا مَا جَنَّتْ يَدَاهُ ! وَكَيْ يَسِيرَ الْأَمْرُ فِي سَلَاسَةٍ وَيُسْرَ  
 نُرِيدُ أَنْ يَبْدُو لَهُمْ بِأَنْ نَفِيَهُ إِلَى إِنْجِلْتِرَا وَقَجَاةُ  
 قَدْ جَاءَ بَعْدَ تَفْكِيرٍ وَتَدْبِيرٍ طَوِيلٍ !  
 ١٠ إِنْ يَبْلُغِ الْعَلِيلُ حَدَّ الْيَأْسِ حَقًّا  
 فَعَلَيْهِ أَنْ يَلْقَى عِلَاجَ الْيَأْسِ  
 أَوْ لَا يَكُونُ لَهُ شِفَاءُ !

{يدخل روزنكرانتس {وجيلدنستيرن} وآخرون

يا عَجَبًا ! مَاذَا حَدَّثَ ؟

روزنكرانتس : لَا نَسْتَطِيعُ يَا مَوْلَايَ الْاِسْتِدْلَالَ مِنْهُ

عَلَى مَكَانِ الْجَنَّةِ !

الملك : لَكِنْ أَيْنَ هُوَ الْآنَ ؟

روزنكرانتس : فِي الْخَارِجِ يَا مَوْلَايَ ! وَمَعَ الْحُرَّاسِ ! وَفِي انْتِظَارِ مَا تَرَى !

الملك : آتُوا بِهِ إِلَيْنَا !

روزنكرانتس : أَنْتَ ! أَدْخِلِ الْأَمِيرَ !

١٥

{يدخل هاملت مع الحراس}

- الملك : والآن يا هاملت ! أين بولونيوس ؟
- هاملت : على مائدة العشاء
- الملك : العشاء ؟ أين ؟
- هاملت : لا حيث يتناول الطعام ، بل حيث يكون هو الطعام ! فقد عَقَدَت بعض الديدان الحصيفة اجتماعًا حوله في هذه الآونة ! ٢٠
- الدودة هي الامبراطور الوحيد فيما يتعلق بالطعام ، فنحن نقوم بتسمين جميع المخلوقات الأخرى لتسمين أنفسنا ، ونسمن أنفسنا من أجل الدود ! الملك السمين والشحاذ الهزيل لوان
- من الطعام - صحفتان على مائدة واحدة . هذه هي النهاية ! ٢٥
- الملك : وا أسفاه وا أسفاه !
- هاملت : قد يتخذ المرء في صيد الأسماك طُعْمًا من دودةٍ أكلت ملكًا ، ثم يأكل السمكة التي أكلت تلك الدودة .
- الملك : ماذا تعنى بهذا ؟
- هاملت : لا شيء سوى أن أبين لك أن الملك قد يقوم برحلة رسمية في ٣٠ أمعاء مُتَسَوِّل !
- الملك : أين بولونيوس ؟
- هاملت : في اللجنة ! أرسل إليها من يبحث عنه . فإذا لم يجده رسولك هناك ، فابحث عنه بنفسك في المكان الآخر ! لكن بالحق إذا ٣٥

لم تجده خلال هذا الشهر ، فسوف تشم رائحته وأنت صاعد  
على الدرج فى طريقك إلى القاعة !

الملك : {إلى بعض الأتباع} اذهبوا وابحثوا عنه هناك .

{يخرج الأتباع}

هاملت : سوف ينتظر حتى تأتوه !

الملك : هَامِلَتِ ! الْفِعْلَةُ الَّتِي فَعَلَتْهَا تَضْطَرُّنَا - ٤٠

لِحَرْصِنَا عَلَى سَلَامَتِكَ ، وَرَغْمَ حُزْنِنَا الشَّدِيدِ لِلَّذِي فَعَلْتَهُ -

إِلَى إِبْعَادِكَ الْوَشِيكِ عَنْ هَذَا الْمَكَانِ بَلْ بِأَقْصَى سُرْعَةٍ !

وَهَكَذَا تَهَيَّأَ لِلرَّحِيلِ قَدْ تَجَهَّزَتِ السَّفِينَةُ

وَالرَّيْحُ لَمْ تَزَلْ مُوَاتِبَةً ، وَصُحْبَةُ الرَّحِيلِ فِي انْتِظَارِكَ !

وَكُلُّ شَيْءٍ جَاهِزٌ لِإِقْلَاعِ السَّفِينِ نَحْوًا انْجَلْتَرَا ! ٤٥

هاملت : إلى انجلترا ؟

الملك : نعم يا هاملت !

هاملت : حَسَنُ !

الملك : وسوف تعرف أنه حسنٌ إذا أدركتَ ما نرمى إليه . ٥٠

هاملت : أرى ملاكًا يدرك ذلك ! ولكن فليكن ! فلأذهب إلى انجلترا !

الوداع يا أمى العزيزة !

الملك : بل والدك الذى يحبك يا هاملت !

هاملت

: الأب والأم زوج وزوجة ، والزوج والزوجة جسد واحد ! وإذن

أكرر الوداع يا أمى ! ولنذهب إلى إنجلترا !

٥٥

{يخرج هاملت}

الملك

: تَعَقِّبَاهُ عَنْ كَثْبٍ ! وَلْتُغْرِيَاهُ بِالْإِسْرَاعِ لِلْسَفِينَةِ

وَلَا تُؤَخِّرَا الْإِقْلَاعَ ! أَبْغِي لَهُ الرَّحِيلَ هَذِهِ اللَّيْلَةَ

فَقَدْ كَتَبْتُ بَلْ خَتَمْتُ كُلَّ مَا يَخْصُ هَذِهِ الْقَضِيَّةَ !

٦٠

أَرْجُوكُمَا أَنْ تُسْرِعَا !

{يخرج الجميع باستثناء الملك}

وَيَا مَلِيكَ أَنْجِلْتَرَا ! إِنْ كُنْتَ لَا تَزَالُ حَافِظًا لَوُدِّي

لَا تُهْمِلِ الْأَمْرَ الَّذِي أَوْضَحْتَهُ بِرِسَائِلِي ! أَرْجُو بَأَنْ تَكُونَ قُوَّتِي

دَكِيلَكَ الَّذِي يَهْدِيكَ لِلصَّوَابِ !

نُدُوبُ سَيْفِ الدَانْمَرْكِ لَا تَزَالُ دَامِيَةً

لَمْ تَنْدَمِلْ فِي جَسَدِكَ ! وَالْجِزِيَّةُ الَّتِي قَدَّمْتَهَا وَلَا تَزَالُ طَائِعًا

٦٥

دَكِيلُ رَهْبَتِنَا بِقَلْبِكَ ! لَا تَسْتَهِنِ بِأَوَامِرِي الْعُلَيَّا كَمَا

أَوْضَحْتُهَا بِرِسَائِلِي : بَادِرْ بِقَتْلِ هَامَلِتْ حَالَمَا يَصِلُ !

فَيَا مَلِيكَ أَنْجِلْتَرَا نَفَّذْ أَوَامِرِي !

فَإِنَّهُ يُمَاتِلُ الْحُمَى الَّتِي تَقُورُ فِي دَمِي !

لَا بُدَّ أَنْ أَشْفَى عَلَى يَدَيْكَ !

٧٠ لن أَعْرِفَ السُّرُورَ مُطْلَقًا هُنَا مَهْمَا يَكُنْ مِنْ حَالِي  
إِلَّا إِذَا عَرَفْتُ أَنَّكَ انْتَهَيْتَ مِنْ تَحْقِيقِ آمَالِي !

### المشهد الرابع

(يدخل فورتنبيراس مع جيشه {فى خطوة عسكرية} إلى المسرح)

فورتنبيراس : اذْهَبْ يَا قَائِدُ لِمَلِكِ الدَّنْمَرْكِ فَأَبْلِغْهُ تَحِيَّاتِي !  
أَخْبِرْهُ بِأَنِّي - فُورْتَنْبِرَاسُ - أَطْلُبُ أَنْ يَأْذَنَ لِي وَفَقًا لِلْوَعْدِ  
بِأَنْ أَعْبُرَ بِالْجَيْشِ أَرْضِي مَمْلَكَتِهِ !  
هَيَّا ! تَعْرِفُ أَيْنَ يَكُونُ مَكَانُ تَجَمُّعِنَا !  
وَإِذَا رَغِبَ جَلَالَةُ مَلِكِ الدَّنْمَرْكِ فَسَوْفَ نَقُومُ بِأَنْفُسِنَا  
بِزِيَارَتِهِ لِلتَّعْبِيرِ عَنِ الشُّكْرِ الْوَاجِبِ . أَخْبِرْهُ بِذَلِكَ .

القائد : سَمْعًا يَا مَوْلَايَ وَطَاعَةً !

فورتنبيراس : تَمَهَّلُوا فِي هَذِهِ الْمَسِيرَةِ .

{يُخْرِجُ الْجَمِيعَ بِاسْتِثْنَاءِ الْقَائِدِ}

يدخل هاملت مع روزنكرانتس {وجلدنستيرن} وآخرين

١٠ هاملت : إِلَى مَنْ تَنْتَمِي تِلْكَ الْجُنُودُ سَيِّدِي ؟

القائد : لِمَلِكِ النُّرْوِيْجِ يَا سَيِّدِي .

هاملت : وَمَا أَغْرَاضُ هَذَا الْجَيْشِ لَوْ سَمَحْتَ سَيِّدِي ؟

- القائد : الحَرْبُ فِي بُولَنْدَا .
- هاملت : مَنْ الَّذِي يَقُودُهُمْ يَا سَيِّدِي ؟
- القائد : فُورْتَنِبِرَاس ! ابْنُ أَخِي مَلِكِ النُّرُوجِ الشَّيْخِ !
- هاملت : وَهَلْ تَكُونُ الْحَرْبُ ضِدَّ بُولَنْدَا بِأَسْرِهَا ١٥  
أَمْ قِطْعَةً مِنْ أَرْضِهَا عَلَى التُّخُومِ ؟
- القائد : إِنْ شِئْتَ الْحَقَّ وَدُونَ مَبَالْغَةٍ  
سَنُحَارِبُ كَيْ نَغْنَمَ قِطْعَةً أَرْضٍ مَحْدُودَةٍ  
لَا فَائِدَةَ لَهَا إِلَّا فِي الْأَسْمِ !
- ٢٠ لا أَقْبِلُ أَنْ أَدْفَعُ فِيهَا خَمْسَةَ دِينَارَاتٍ إِيْجَارًا - خَمْسَةَ - !  
بَلْ لَنْ يَجْنِيَ مِنْهَا مَلِكُ النُّرُوجِ - أَوْ حَتَّى عَاهِلُ بُولَنْدَا -  
أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ لَوْ بَاعَ الْأَرْضُ
- هاملت : إِذَنْ لَنْ يُدَافِعَ عَنْهَا مَلِكُ بُولَنْدَا !
- القائد : بَلَى إِنْ فِيهَا لِحَامِيَّةٌ قَائِمَةٌ !
- هاملت : لَنْ يَلْتَقِيَ أَلْفَانِ مِنْ رِجَالِكُمْ - تَكْلُفُوا عِشْرِينَ أَلْفًا - ٢٥  
لِيَحْسِمُوا الْخِلَافَ حَوْلَ تِلْكَ الْقَشَةِ !  
هَذَا هُوَ الْقَرْحُ الَّذِي يَأْتِي بِهِ فَيْضُ الثَّرَاءِ وَطُولُ عَهْدِ السَّلَامِ  
قَرْحٌ يَزِيدُ تَفَاقُمًا فَإِذَا انْفَجَرَ  
سَلَبَ الْحَيَاةِ بِدُونِ أَدْنَى عِلَّةٍ ظَاهِرَةٍ - شُكْرًا جَزِيلًا سَيِّدِي !

- القائد : أَسْتَوْدِعُكَ اللَّهُ . .
- روزنكراتس : أَفَلَا نَمْضِي يَا مَوْلَايَ إِذَا شِئْتَ ؟
- هاملت : امضُوا أَنْتُمْ . . وَسَالِحُكُمْ بَعْدَ قَلِيلٍ بِالصَّحْبِ ! ٣٠
- {يخرج الجميع ما عدا هاملت}
- هاملت : مَا أَغْرَبَ الْإِجْمَاعَ مِنْ هَذِي الْمُصَادَفَاتِ كُلِّهَا عَلَى إِدَانَتِي  
وَشَحَذِ هِمَّتِي لِلثَّأْرِ بَعْدَ أَنْ تَلَكَّاتُ ! مَاذَا يَكُونُ ابْنُ الْبَشَرِ  
إِنْ كَانَ رَأْسُ الْخَيْرِ عِنْدَهُ ، وَخَيْرُ مَا يَقْضَى بِهِ أَوْقَاتُهُ ،  
وَقَفًّا عَلَى الرُّقَادِ وَالطَّعَامِ ! لَنْ يَزِيدَ عَنْ بَهِيمَةِ الْأَنْعَامِ ! ٣٥  
فَالْبَارِئُ الَّذِي حَبَّأَنَا ذَلِكَ الْعَقْلَ الْوَفِيرَ  
وَطَاقَةَ الْإِدْرَاكِ لِلْمَاضِي وَلِلْمُسْتَقْبَلِ  
لَمْ يَمْنَحِ الْإِنْسَانَ تِلْكَ الْمَقْدِرَةَ ، وَالْمَنْطِقَ الْمُبْتَوِّثَ مِنْ رُوحِ الْإِلَهِ ،  
حَتَّى يَظَلَّ مُهْمَلًا يُصِيبُهُ الْعَقْنُ ! لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَقُولَ مَا الَّذِي  
يَعُوقُ إِقْدَامِي عَلَى أَدَاءِ وَاجِبِي ! فَهَلْ هُوَ النَّسْيَانُ شَأْنُ كُلِّ دَابَّةٍ ٤٠  
أَمْ بَعْضُ قَيْدٍ مِنْ قِيُودِ الْفِكْرِ جَاوَزَ الْحُدُودَ فِي تَأَمُّلِ الْعَوَاقِبِ ؟  
أَبِئْسَ بِهِ مِنْ قَيْدٍ ! فَإِنْ قَسَمْتَهُ وَجَدْتَ رَبْعَهُ مِنْ حِكْمَةِ التَّبَصُّرِ  
وَالْجُبْنِ سَائِرُهُ ! لَا أَسْتَطِيعُ إِدْرَاكَ السَّبَبِ  
فَإِنْ فِي يَدِي قَضِيَّةٌ ، وَفِي يَدِي إِرَادَةٌ وَقُوَّةٌ .  
وَأَمْلِكُ الْوَسِيلَةَ ! وَهَذِهِ النَّمَاذِجُ الَّتِي تُوَارِي الْأَرْضَ ثِقْلًا ٤٥



- كُلُّهَا يَحْتَنِي عَلَى الْعَمَلِ ! انْظُرْ إِلَى تِلْكَ الْفَيَالِقِ الْمُصْطَفَةِ  
وانْظُرْ إِلَى تَجْهِيْزِهَا وَكَمْ تَكَلَّفُ، يَقُوْدُهَا أَمِيرُهَا الشَّابُّ الرَّقِيقُ،  
لَكِنَّ فِي الرُّوحِ طُمُوْحًا مُسْتَقَى مِنَ السَّمَاءِ  
يَسْمُوْ بِهَا حَتَّى تَرَاهُ سَاخِرًا  
مِمَّا يُخْبِي الْمَجْهُوْلُ فِي طَيَّاتِ تِلْكَ الْمَوْقِعَةِ  
مُعَرَّضًا أَرْوَاحَ جُنْدِ الْجَيْشِ لِلْأَخْطَارِ  
وغيرَ وَائِقٍ مِمَّا عَسَاهُ أَنْ تُخْفِيَهُ رَبَّةُ الْأَقْدَارِ مِنْ حُتُوفِ  
٥٠ حَتَّى وَلَوْ مِنْ أَجْلِ قِشْرَةِ بَيْضَةٍ !  
فَالْمَجْدُ حَقًّا لَيْسَ أَنْ تَظَلَّ مَكْتُوفَ الْأَيْدِي  
فِي انْتِظَارِ مَا تَرَى فِيهِ قَضِيَّةٌ مَجِيْدَةٌ  
بَلْ أَنْ تَهْبَّ فِي نُبْلِ لُخُوْصِ الْمَعْمَةِ  
٥٥ حَتَّى وَلَوْ مِنْ أَجْلِ قِشْرَةِ  
إِنْ كَانَ ذَلِكَ الْأَمْرُ مَاسًا بِالشَّرَفِ !  
مَا مَوْقِفِي الْآنَ إِذَنْ ؟ أَنَا الَّذِي اغْتِيلَ أَبُوهُ  
وَدُنِسَتْ أَذْيَالُ أُمِّهِ ، وَفِي عَقْلِي وَفِي دَمِي نَوَازِعُ أُخْرَى !  
لَكِنِّي تَرَكْتُ كُلَّ شَيْءٍ فِي هُجُوعٍ ! وَالْآنَ أَشْهَدُ الَّذِي يُخْجِلُنِي :  
٦٠ عِشْرُونَ أَلْفًا يُوشِكُونَ أَنْ يُلَاقُوا حَتَفَهُمْ  
مِنْ أَجْلِ وَهُمْ النُّبْلُ أَوْ خِدَاعِ الصَّيِّتِ وَالذُّيُوعِ

وَيَذْهَبُونَ لِلْقُبُورِ - كَأَنَّهُمْ يَأْوُونَ لِلْفِرَاشِ -

مُقَاتِلِينَ فِي سَبِيلِ قِطْعَةِ الْأَرْضِ الَّتِي لَمْ تَتَّسِعْ لِهَذِهِ الْأَعْدَادِ

بَلْ لَنْ تَكُونَ مَدْفِنًا يَكْفِي الَّذِينَ يَسْقُطُونَ حَتَّى تَسْتُرَ الْجُثَثَ !

٦٥ إِنْ لَمْ تَسُدْ إِرَاقَةَ الدِّمَاءِ أَفْكَارِي فَتُصْبِحْ بِي مُقِيمَةً

مَنْ لَحِظْتِي هَذِي . . فَلَنْ تَكُونَ لِلْأَفْكَارِ قِيمَةً !

### المشهد الخامس

(تدخل الملكة مع هوراشيو وأحد أفراد الحاشية)

الملكة : أَرْفُضُ أَنْ أَتَحَدَّثَ مَعَهَا !

الرجل : لَكِنِّهَا تُلِحُ بِلْ أَصَابَهَا الْخَبَلُ !

وَحَالُهَا تَدْعُو إِلَى الرِّثَاءِ !

الملكة : مَاذَا تَبْغِي ؟

الرجل : مَا تَفْتَأُ تَذْكُرُ وَالِدَهَا وَتَقُولُ بَأَنَّ الدُّنْيَا

٥ فِيمَا تَسْمَعُ قَدْ مِلْتِ غِشًّا وَخِدَاعًا . . ثُمَّ تُهْمِهِمْ وَتَدُقُّ الصَّدْرَ

وَتُثَوِّرُ لِأَوْهَى الْأَسْبَابِ ! وَتَقُولُ كَلَامًا مُخْتَلِطًا

لَا يَحْمِلُ إِلَّا نِصْفَ الْمَعْنَى ! لَيْسَ بِمَنْطِقِهَا شَيْءٌ !

عَقْدٌ مُنْفَرِطٌ يَحْفِزُ سَامِعَهُ فِي الْحَالِ عَلَى ضَمِّ الْجَبَّاتِ

١٠ فَإِذَا خَمَنَّ مَعْنَى مَا ضَمَّ اللفظَ إِلَى اللفظِ لِيُثَبِّتَ صِدْقَ الْحَدْسِ !

أَمَّا إِنْ فَسَّرَ مَا تُبْدِي مِنْ غَمَزَاتٍ وَإِشَارَاتٍ أَوْ إِيمَاءَاتٍ  
فَلَسَوْفَ يُرَجِّحُ أَنَّ هُنَالِكَ مَغْزَى مِنْ لَوْنٍ مَا ، حَتَّى لَوْ لَمْ  
يَكُ يَتَّسِمُ بِأَيِّ وَضُوحٍ فَمُحَالٌّ أَنْ يُفْصِحَ إِلَّا عَنْ سُوءٍ !

هوراشيو : يَا حَبِّدَا لَوْ أَنَّ مَوْلَاتِي تَحَدَّثَتْ إِلَيْهَا ! فَرُبَّمَا أَدَّى جُنُونُهَا

لِبَذْرِ أَخْطَرِ الظُّنُونِ فِي عُقُولٍ تُنْبِتُ الشُّرُورَ !

الملكة : اسْمَحْ لَهَا بِالذُّخُولِ

{يُخْرِجُ الرَّجُلَ}

الآنَ كَمْ تَبْدُو تَوَافَهُ الْأُمُورِ مُنْذِرَاتٍ بِالْكَوَارِثِ الْجَسِيمَةِ  
فِي عَيْنِ نَفْسِي الْمَرِيضَةِ ! فَهَكَذَا طَبِيعَةُ الْخَطِيئَةِ الْحَقَّةُ !  
إِحْسَاسُنَا بِالذَّنْبِ يَخْلُقُ الْمَخَافَ التي تَتَرَى بِلاَعِذَارٍ  
وَقَدْ يَدْمُرُ الْإِنْسَانَ خَوْفُ ذَاتِهِ مِنَ الدَّمَارِ

{تَدْخُلُ أُوْفِيلِيَا}

أُوْفِيلِيَا : وَأَيْنَ جَلَالَةُ ذَاتِ الْبَهَاءِ مَلِكَةِ مَمْلَكَةِ الدَّنْمَرْكِ ؟

الملك : بَلْ كَيْفَ حَالُكَ يَا أُوْفِيلِيَا ؟

أُوْفِيلِيَا : {تَغْنِي} وَكَيْفَ لِي تَمَيِّزُ عَاشِقٍ صَدَقَ

مِنْ غَيْرِهِ الَّذِي امْتَدَّقَ ؟

أَبَا الْحَارَةِ الَّتِي عَلَى الْقَلَنْسُوَةِ

مِثْلَ الْحَجِيجِ أَوْ عَصَا الْفُتُوَةِ

وبالحِذاءِ مكشُوفًا بلا عُنُقٍ ؟

الملكة : وا أسفًا يا آنستي المسكينه ! ما معنى تلك الأنشودة ؟

أوفيليا : ماذا تقول مولاتي ؟ أرجوك أنصتي !

{تغني} قد مات مولاتي قد اندثر

٣٠

مات واندثر !

الراس فوق عشب سندسي أخضر

ومسند الأقدام قطعة من الحجر

ويحي ويحي !

الملكة : لا يا أوفيليا ، لكن -

٣٥

أوفيليا : أرجوك أنصتي

{تغني} كالثلج في ذرا الجبال أبيض الكفن

{يدخل الملك}

الملكة : وا أسفاه انظر يا مولاي !

أوفيليا : {تغني} تزينه طاقات أزهار من السوسن

لكنه يمضي ودون نعي وحده للمدفن

٤٠

لم تهطل الدموع حبا صادقا من أي عين !

الملك : كيف حالك يا فتاتنا الجميلة ؟

أوفيليا : بخير رعاك الله ! يقولون إن البومة كانت ابنة خبار . مولاي !

نحن نعرف ما نحن عليه الآن ، لكن لا نعرف ماذا نمسى فى  
الغد عليه ! بارك الله فى مائدتك .

الملك : شطحات الذهن لفقد أبيها ! ٤٥

أوفيليا : أرجوكم لا تزيدوا القول فى هذا الأمر ، أما إن سألوا عن

معناه فقولوا لهم ما يلى :

{تغنى} وفى غدٍ يكونُ عيدُ قديسِ الغرامِ فالنَّتينُ  
وعندها سيكبرُ الجميعُ مُصبحينُ  
وهنا أنا العذراءُ عند شباكك ٥٠  
حتى أكونَ حبكَ الوحيدَ فى مدى السنين !  
وعندها يقومُ ثمَّ يرتدى الرداءُ  
ويفتحُ الأبوابَ حتى تدخلَ العذراءُ  
وبعدَها من عنده ستخرجُ الفتاةُ  
لكنها على الزمانِ ليستِ العذراءُ ٥٥

الملك : يا أوفيليا الحسناء -

أوفيليا : حقاً ودون أن أقسم سوف أستكملها :

أقسمُ بالربِّ وقديسِ الخيرِ الأعبرُ  
وأأسفاً وأعاراً مما يستصغر !  
لنَّ يُحجمَ أبداً شبَّانِ اليومِ عن المنكر ٦٠

قَسَمًا بِاللَّهِ مَعَايِيَهُمْ تُسْتَنْكَرُ !

قَالَتْ أَوَلَمْ تَقْطَعْ عَهْدًا يَرْبِطُنِي

قَبْلَ وَقُوعِي أَنْ تَتَزَوَّجَنِي ؟

وأجاب قائلاً :

٦٥

قَسَمًا بِالشَّمْسِ كَذَا كَانَ مُرَادِي

لَوْلَا أَنْ جِئْتَ إِلَى فَرْشِ مِهَادِي !

الملك : كم مضى عليها في هذه الحال ؟

أوفيليا : أملئ أن تنصلح الأحوال ، وعلينا أن نصبر ، لكنني لا

أستطيع أن أغالب البكاء حين أذكر أنهم سيوارونه في الأرض

الباردة ! لابد أن يحيط أخى علمًا بالأمر ، وهكذا أشكر لكم

٧٠ مشورتكم الطيبة ! هيا ! إلى عربتي ! طابت ليلتكُن سيداتي !

طابت ليلتكُن ! يا أيتها الرقيقات ! طابت ليلتكُن ! طابت

ليلتكُن !

{يخرج أوفيليا}

الملك : امض وراءها ! راقبها بدقة أرجوك .

{يخرج هوراشيو}

٧٥

الملك : هذا حزنُ الثَّائِلِ سُمٌّ يَنْخَرُ فِي الْأَعْمَاقِ وَلَا يَنْبَعُ إِلَّا

من مَوْتِ أَبِيهَا ! فَلْتَأْمَلْ عَيْنَاكَ الْحَالِ الْآنَ !

وَيَحْيِ يَا جِرْتَرُودَ ! وَيَحْيِ وَيَحْيِ !  
 لَا تَأْتِي الْأَحْزَانُ طَلَائِعَ مُفْرَدَةٍ بَلْ تَنْقَضُ كَتَائِبَ مُحْتَشِدَةٍ !  
 بَدَأَ الْأَمْرُ بِقَتْلِ أَبِيهَا وَتَلَاهُ نَفْيُ ابْنِكَ !  
 ٨٠ وَهُوَ الْمَسْتُورُ بِمَا اقْتَرَفَتْ يُمْنَاهُ عَنْ الْمُنْفَى  
 ذَاكَ عِقَابٌ عَادِلٌ ! وَتَكَدَّرَ تَفْكِيرُ النَّاسِ  
 إِزَاءَ الْحُزْنِ عَلَى مَقْتَلِ ذَاكَ الصَّالِحِ بُولُونِيوسِ  
 فَاخْتَلَطَ الْأَمْرُ عَلَيْهِمْ حَتَّى شَطَحَ الْوَسْوَاسُ بِهِمْ  
 وَجَرَتْ هَمَسَاتُ الْأَلْسِنَةِ بِقَوْلِ السُّوءِ ! مَا أَحْمَقَ مَا  
 أَسْرَعَنَا بِالْدَّفَنِ بَلَا إِعْلَانٍ وَبِغَيْرِ طُقُوسٍ !  
 ٨٥ أَمَّا أَوْفِيلِيَا الْمِسْكِينَةُ فَلَقَدْ فَارَقَتْ الْعَقْلَ الرَّاجِحَ  
 \ وَإِذَا ذَهَبَ الْعَقْلُ غَدَوْنَا صُورًا أَوْ بَعْضَ وَخُوشٍ !  
 وَأَخِيرًا هَا هُوَ ذَا مَا لَيْسَ يَقِلُّ خُطُورُهُ  
 إِذْ عَادَ أَخُوهَا سِرًّا مِنْ أَرْضِ فَرَنْسَا  
 يَغْدُو خَاطِرُهُ الْوَسْوَاسُ وَتَغْشَاهُ سَحَابٌ وَهْمُهُ ،  
 ٩٠ لَا يَعْدُمُ مَنْ يَنْفُثُ فِي أُذُنَيْهِ ، بِالْفَاطِ كَالطَّاعُونِ ،  
 قِصَصًا لَا أَصْلَ لَهَا عَنْ مَقْتَلِ وَالِدِهِ ، وَلِجَهْلِ النَّاسِ تَرَاهُمْ  
 مُضْطَرِّينَ وَإِنْ عَدِمُوا أَيَّ دَلِيلٍ مَادِيٍّ لِلْغَمْرِ وَلِلْمَزِ  
 وَالصَّاقِ التُّهْمَةِ بِجَلَالَتِنَا وَتَنَاقُلِهَا بَيْنَ الْأَذَانِ !



آه يا رَوْجَتِي المَحْبُوبَةَ يا جَرْتَرُود ! هذا يُشْبِهُ

٩٥

ذَاكَ المِدْفَعِ ذَا الطَّلَقَاتِ المُنْتَثِرَةِ الأَهْدَافِ

يَرْمِي جَسَدِي بِشَطَايَا فِي أَكْثَرِ مِنْ مَقْتَلٍ !

{أصوات ضجيج في الخارج}

انْتَبَهُوا ! أَيْنَ الحُرَّاسُ هُنَا مِنْ أَبْنَاءِ سويسرا ؟

مُرْهُمْ بِحِرَاسَةِ بَابِ القَصْرِ !

{يدخل رسول}

مَاذَا يَجْرِي ؟

الرسول : انجُ بِنَفْسِكَ يَا مَوْلَايَ !

هَذَا لَا يَرْتِيسُ الشَّابُّ عَلَى رَأْسِ فَرِيقٍ مَدْفَعٍ ثَائِرٍ

١٠٠

يَكْتَسِحُ رِجَالُكَ يَا مَوْلَايَ بِأَسْرَعٍ مِمَّا

يَلْتَهُمُ البَحْرُ الهَائِجُ شُطَّانَ اليَابِسَةِ المُنْبَسِطَةِ !

أَمَّا الدُّهْمَاءُ فَيَدْعُونَ الرَّجُلَ رَئِيسًا

وَكَانَ نِظَامَ الدُّنْيَا لَمْ يَبْدَأْ إِلَّا الآنَ

فَنَسُوا كُلَّ تَقَالِيدِ المَاضِي أَوْ جَهِلُوا كُلَّ العَادَاتِ

١٠٥

وَهِيَ عِمَادُ جَمِيعِ الأفْكَارِ وَمِصْدَاقُ شِعَارَاتِ الأُمَّةِ

فَالنَّاسُ تَصِيحُ مَعًا 'إِنَّا نُنْتَحِبُكَ مَلِكًا يَا لَا يَرْتِيسُ !'

وَهَتَافُ الوَاحِدِ مِنْهُمْ يَعْلُو فِي الجَوِّ مَعَ القُبْعَةِ وَبِالتَّصْفِيقِ :

‘سَتُوجُّ لَإِيرْتِيسَ مَلِكًا ! يَحْيَا لَإِيرْتِيسَ الْمَلِكُ !’

الملكة : ما أَغْرَبَ ما يُبْدُونَ الْبَهْجَةَ بِهَتَافٍ لِطِرَادٍ خَلْفَ الْأَثَرِ الزَّائِفِ !  
كَيْفَ ضَلَلْتُمْ مَطْلَبَكُمْ يَا بَعْضَ كِلَابِ الدَّنَمَرِكِ الضَّالَّةِ ! ١١٠

{ضجة خارج المسرح}

الملك : كَسَرُوا الْأَبْوَابَ !

{يدخل لايرتيس مع أتباعه}

لايرتيس : أَيْنَ هَذَا الْمَلِكُ ؟ - يَا سَادَّةَ !

قِفُوا جَمِيعًا خَارِجَ الْغُرْفَةِ !

الأتباع : لَا ! بَلْ دَعْنَا نَدْخُلُ .

لايرتيس : أَرْجُوكُمْ أَنْ تَدْعُونِي .

الأتباع : فَلْيَكُنْ ! فَلْيَكُنْ !

لايرتيس : شُكْرًا لَكُمْ ! فَلْتَحْرُسُوا الْأَبْوَابَ !

{يخرج الأتباع}

١١٥ يا أَيُّهَا الْمَلِكُ اللَّئِيمُ ارْجُدْ عَلَيَّ وَالِدِي !

الملكة : {تُمْسِكُ بِهِ} يَهْدُوهُ يَا لَإِيرْتِيسَ الْأَكْرَمَ !

لايرتيس : إِذَا هَدَّاتُ مِنْ دَمِي قِطْرَةً وَاحِدَةً

لَصَاحَتِ بَأْنِي نَغِيلٌ وَأَنَّ أَبِي دِيوْثُ

كَمَا سَوْفَ تَدْمَغُ وَالِدَتِي الْمَخْلِصَةَ

- ١٢٠ بِمِيسَمٍ عَهِرٍ هُنَا فَوْقَ هَذَا الْجَبِينِ الطَّهُّورِ !  
 الملك : قُلْ لِي يَا لَايِرْتِيسُ لِمَاذَا اتَّخَذْتَ ثَوْرَتَكَ سِمَاتِ الْمَرَدَةِ ؟  
 خَلَّى عَنْهُ يَا جِرْتَرُود ! لَا تَخْشَى أَيَّ أَذَى يَأْتِينِي  
 إِذْ يَحْمِي الْمَلِكُ سِيَاجُ قَدَاسَتِهِ وَيَصُونُهُ  
 فَإِذَا بِالْخَائِنِ قَدْ أَحْجَمَ إِنْ أَلْقَى نَظْرَهُ  
 ١٢٥ وَتَرَاجَعَ عَمَّا اعْتَزَمْتَ يُمْنَاهُ . قُلْ لِي يَا لَايِرْتِيسُ :  
 مَا سِرُّ الْغَضَبِ الْجَائِحِ فِي نَفْسِكَ - خَلَّى عَنْهُ يَا جِرْتَرُود -  
 أَفْصَحْ يَا رَجُلٌ تَكَلَّمْ !  
 لايرتيس : أَيْنَ أَبِي ؟  
 الملك : مَاتَ  
 الملكة : لَكِنْ لَيْسَ بِأَيْدِي الْمَلِكِ !  
 الملك : فَلْيَسْأَلْ أَيُّ سُؤَالٍ يَبْغِيهِ !  
 لايرتيس : وَكَيْفَ لَأَقَى حَتْفَهُ ؟ لَنْ أَقْبَلَ التَّلَاعُبَ !  
 ١٣٠ فَلْيَذْهَبِ الْوَلَاءُ لِلْجَحِيمِ ! وَلْيَخْطِفْ سُودُ الشَّيَاطِينِ الْعُهُودَ الثَّابِتَةَ !  
 وَلْيَتَّبِعْ قُوَى الضَّمِيرِ وَالْغُفْرَانِ أَعْمَقُ هُوَّةَ !  
 بَلْ لَا أَخَافُ لَعْنَةَ السَّمَاءِ ! لِهَذَا الْحَدِّ قَدْ بَلَغْتُ فِي ثَبَاتِي  
 فَلَمْ أَعُدْ أَبَالِي بِالْحَيَاةِ فِي الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَى  
 وليأتني ما سوف يأتي، ما دُمْتُ أَقْتَصِرُ الْقِصَاصَ كَامِلًا وَشَامِلًا ١٣٥

لِمَوْتِ وَالِدِي !

الملك : ومن تُرى سيمنعك ؟

لايرتيس : إِرَادَتِي لَا مَا تُرِيدُ هَذِهِ الدُّنْيَا لَوْ اجْتَمَعَتْ !

أما وسائلي

فَسَوْفَ أَحْسِنُ التَّصَرُّفَ !

حَتَّى أُؤَدِّي بِالْقَلِيلِ مَا يُغْنِي عَنِ الْكَثِيرِ !

الملك : أيا لايرتيس الكريم !

١٤٠ إذا كُنْتَ تَطْلُبُ عِلْمَ الْيَقِينِ بِمَا كَانَ مِنْ أَمْرِ وَالِدِكَ الرَّاحِلِ

فَهَلْ يَتَضَمَّنُ ثَأْرَكَ أَخَذَ الصَّدِيقِ بِوِزْرِ الْعَدُوِّ

مُقَامَرَةً بِالْخَسَارَةِ وَالرُّبْحِ أَيْضًا ؟

لايرتيس : لَا أُنْشُدُ إِلَّا أَعْدَائِي !

الملك : أَفَلَا تَبْغِي أَنْ تَعْرِفَهُمْ ؟

١٤٥ لايرتيس : إِنِّي أَفْتَحُ لِصَدِيقِ أَبِي الْمُخْلِصِ صَدْرِي وَذِرَاعِي مَعًا !

وَكَمَا يَفْعَلُ طَيْرُ الْبَجَعِ إِذَا أُنْقَذَ بِحَنَانِ طِفْلَةٍ

أَغْذُوهُمْ بِدَمِي نَفْسِهِ !

الملك : هَذَا مَنْطِقُ وَلَدٍ بَارٍّ وَكَرِيمٍ الْمُنِيبِ حَقًّا

أَمَّا إِنِّي فِي الْحَقِّ بَرِيٌّ مِنْ مَقْتَلِ وَالِدِكَ

١٥٠ وَحَزِينٌ كُلُّ الْحُزْنِ وَأَعَمَّقَهُ لَوْفَاتِهِ

فَلَسَوْفَ تَرَاهُ قَرِيبًا رَأَى الْعَيْنِ وَتَشْهَدُهُ كَنَهَارٍ مُشْرِقٍ !

(ضجة خارج المسرح)

{يسمع صوت غناء أوفيليا}

فَلْتَدْخُلْ ! فَلْتَدْخُلْ !

(تدخل أوفيليا)

لايرتيس :

يا عَجَبًا ! ما هَذِهِ الضُّرُوبَاءُ ؟

يا حُرْقَةَ الْفُؤَادِ جَفَّقِي سَيَّالَ فِكْرِي

ويا دُمُوعًا مِلْحُهَا مُضَاعَفٌ سَبْعًا

١٥٥

أَحْرِقِي فِي عَيْنِي الْإِبْصَارَ وَالطَّاقَةَ !

قَسَمًا لَيَدْفَعَنَّ مَنْ وَرَاءَ هَذَا بَاهِظَ الثَّمَنِ

وَلْيُثْقِلَنَّ كِفَّتِي حَتَّى أَرَى الذَّرَاعَ فِي الْمِيزَانِ مَائِلَةً !

يا وَرْدَةَ الرَّبِيعِ يا عَذْرَاءَ يا حُنُونُ !

أَوَاهُ يا أوفيليا الحُلُوهُ ! رَبَّاهُ كَيْفَ يَمُوتُ فِي شَبَابِهِ

١٦٠

عَقْلُ الْفَتَاةِ مِثْلَمَا تَذْوِي حَيَاةُ شَيْخٍ فَنَ ؟

طَبِيعَةُ الْإِنْسَانِ تَصِفُّو عِنْدَمَا يُحِبُّ بَلْ تَغْدُو رَهِيْفَةً

فَإِنْ نَبَا الْحَبِيبُ أَرْسَلَتْ مِنْ نَفْسِهَا جُزْءًا عَزِيزًا غَالِيًا وَرَاءَهُ !

أوفيليا :

{تغنى}

حَمَلُوهُ فِي النَّعْشِ الْكَبِيرِ بِلاَ غِطَاءٍ فَوْقَ وَجْهِهِ

١٦٥

وَمِنْ الْعُيُونِ تَسَاقَطَ الدَّمْعُ الْغَزِيرُ عَلَى ثَرَى قَبْرِهِ

الوداع يا حمامتى !

- لايرتيس : لو كنت ما زلت بعقلك
- ١٦٨ وحفزتني للانتقام ما دفعتني بهذا العزم نحوه !
- اوفيليا : وعليكم ترديد قرار الأغنية هنا ثم توارى ثم توارى ! عليك
- أنت أن تقول ثم توارى ثم توارى ! لكم يناسب القرار هذه ١٧٠
- الأغنية ! الخادم الخائن . . سرق ابنة سيده !
- لايرتيس : في اللغو قوة تفوق قوة المنطق !
- اوفيليا : خذ هذه زهور إكليل الجبل ! قل إنها زهور التذكر ! أرجوك يا
- ١٧٥ حبيبي اذكرني ! وهذه زهور الپانسيه ! زهور أفكار الأسي !
- لايرتيس : درس يعلمه الجنون ! فالذكريات تثير أفكار الأسي !
- اوفيليا : وزهر الشمم وزهر النسرين لك ! أما أنت فخذ بعض الحرمل
- وسأخذ منه قليلاً ! لنا أن نسميه عشب الرحمة يوم الأحد ! ١٨٠
- لكن معنى الزهر يختلف . . من شخص إلى آخر ! وهذه
- أقحوانه ! وددت لو أعطيتكم زهر البنفسج ! لكنه ذوى جميعاً
- يوم أن مات أبي ! يقولون انتهى نهاية طيبة !
- (تغنى) فرحى وهنائى فى حسن حبيبي روين العذب !
- لايرتيس : كيف تحيل الفكر والعذاب والضنى بل والجحيم نفسها ١٨٥
- إلى بهاء ولسحر فأتين !
- اوفيليا : (تغنى) ألن يعود للحياة ؟
- ألن يعود للحياة ؟

كَلَّا فَقَدْ مَاتَ وَفَاتَ  
 ١٩٠ وفى فِرَاشٍ دَائِمِ السُّبَاتِ  
 وَلَنْ يَعُودَ أَبَدًا لِلْحَيَاةِ !  
 لِحَيَّتهُ بَيَضَاءُ كَثَلَجٍ ناصِعِ  
 والرَّاسُ الْأَشْيَبُ كِتَانٌ رَائِعُ  
 لكنَّ الرَّجُلَ مَضَى عَنَّا  
 ١٩٥ لَنْ تُجِدِي أَنْتِ مِنَّا  
 يَرْحَمُهُ اللهُ وَيَرْحَمُنَا  
 وَلْيَرْحَمْ كُلُّ مَسِيحِيٍّ أَيْضًا .. فى حِفْظِ اللهِ !

{تخرج أوفيليا}

لايرتيس : هل تشهد ذلك يا ربى ؟  
 الملك : لا بُدَّ - لايرتيس أن أشاركك  
 أَحْزَانَ قَلْبِكَ ! هَذَا وَإِلَّا كُنْتَ لَا تَقِي بِحَقِّي !  
 ٢٠٠ فَلْتَمَضِ كى تَخْتَارَ مِنْ تَشَاءُ مِنْ أَحْكَمِ أَصْحَابِكَ  
 وَلْيَسْمَعُوا كَلَامَنَا كى يَحْكُمُوا مَا بَيْنَنَا  
 فَإِنْ رَأَوْا هُنَاكَ مَا يَمَسُّنَا - سَوَاءً مِنْ قَرِيبٍ أَوْ بَعِيدٍ  
 فَسَوْفَ نُعْطِيكَ الَّذِى يُرْضِيكَ - هَذِى الْمَمْلَكَةُ !  
 ٢٠٥ بَلْ تَاجِنَا وَحَيَاتِنَا وَكُلُّ مَا نَقُولُ إِنَّا نَمْلِكُهُ !



أَمَا إِذَا رَأَوْا بِغَيْرِ ذَلِكَ

فَاصْبِرْ مَعِيَ وَسَوْفَ نَشْتَرِكَ

فِي فِعْلٍ كُلِّ مَا يُحَقِّقُ الرِّضَى لَكَ !

لايرتيس : فليكن ! لكن أسلوب وفاته

٢١٠ ودفعته سراً بلا سيف انتصار يذكره

ولا درع النبالة المنقوش فوق شاهد المدفن

بلا جنازة مهيبة ولا أدنى الشعائر الرسمية -

وذاك كله من السماء للأرض ينادى :

لأبد من إمطة اللثام !

٢١٥ الملك : وسوف تنجح ! وأينما تكن الجريمة فليكن منها قصاص !

أرجوك أن تأتي معي !

{يخرجون}

## المشهد السادس

{ يدخل هوراشيو وأحد الخدم }

هوراشيو : ومن هؤلاء الذين يريدون الحديث معي ؟

الخدم : بحارة يا سيدي . يقولون إن لديهم خطابات لك .

هوراشيو : أدخلهم إذن ! لا أعرف أى مكان في الدنيا

يُمْكِنُ أَنْ تُؤْتِيَنِي مِنْهُ تَحِيَّةٌ

إِلَّا إِنْ كَانَتْ مِنْ هَامِلَتِ مَوْلَايَ !

٥

{يدخل البحارة}

البحار الأول : رعاك الله يا سيدى

هوراشيو : ورعاك الله أيضاً !

البحار الأول : أرجو أن يرعانا يا سيدى ! هذه رسالة لك يا سيدى ، أرسلها

السفير الذى كان فى طريقه إلى انجلترا ، إذا كان اسمك

١٠

هوراشيو ، كما علمت .

هوراشيو : {يقرأ الرسالة} حين تفرغ من قراءة هذه الرسالة ، يسر لهؤلاء

الرجال مقابلة الملك ، فهم يحملون رسائل له . قبل أن يمضى

علينا يومان فى البحر ، تعرضنا لمطاردة سفينة قراصنة مهيأين

للحرب ، ولما وجدنا أن سفينتنا أبطأ من أن تُفْلَت ، اضطررنا

١٥

للقتال ، وتمكنت خلال الاشتباك من ركوب سفينتهم ، وفى

تلك اللحظة ابتعدوا عن سفينتنا وأخذوني وحدى أسيراً . وقد

عاملوني معاملة رحيمة ، لكنهم كانوا على وعى بما فعلوه ،

وطلبوا منى أن أجازى إحسانهم . فليتسلم الملك الخطابات التى

أرسلتها ، ولتحضر أنت لمقابلتى بسرعة من يفر من الهلاك !

٢٠

لدى ما أفضى به إليه سرّاً ، وما سوف ينقد له لسانك ، وإن لم

تقدرُ كلماتي على التعبير عن خطورة الأمر ! وسوف يدُّلك  
هؤلاء الرجال الطيبون على مكاني . أما روزنكرانتس ٢٥  
وجيلدنستيرن ، فهما يواصلان رحلتهما إلى إنجلترا ولدى من  
أخبارهما الكثير، وسوف أحكى لك خبرهما . إلى اللقاء !  
من تعرف إخلاصه لك

هاملت

هيا ! سأساعدُكم في توصيلِ رسائلِكُم  
وبأقصى السرعةِ حتى أمضي معكم  
لأقابلَ من سلّمكم إياها !

{يخرجون}

### المشهد السابع

{ يدخل الملك مع لايرتيس }

الملك : لأبدٌ إذن لِضَمِيرِكَ مِنْ تَأْيِيدِ بَرَاءَةِ سَاحَتِنَا  
وَحَقِيقُ بِي أَنْ أَشْغَلَ بِفُؤَادِكَ مَوْجِعَ خِلٍّ أَوْفَى ،  
بَعْدَ سَمَاعِكَ - وَيَأْذُنِ حَكِيمٍ وَحَصِيفٍ -  
أَنْ مَنْ اغْتَالَ الْوَالِدَ حَاوَلَ قَتْلِي أَيْضًا !  
لايرتيس : ذَلِكَ مَا يَظْهَرُ حَقًّا ! لَكِنْ قُلْ لِي

لَمْ لَمْ تَتَّخِذِ الْخُطُواتِ الْوَاجِبَةَ إِزاءَ فِعْالِهِ

وَبِهَا آثامٌ وَجَرَائِمُ تَسْتَوْجِبُ قَتْلَهُ

وَهُوَ الْآخَرَى بِكَ حِينَ رَأَيْتَ التَّهْدِيدَ الْمِثْلَ

لِسَلَامَتِكَ وَحِكْمَتِكَ وَسَائِرِ أَحْوالِكَ ؟

١٠

الملك

: أَقُولُ إِنَّ مِنْ وَرَائِهِ سَبَبِينَ - قَدْ يَبْدُوَانِ وَاهِيَيْنِ لَكَ

لَكُنْتَنِي أَرَاهُمَا مِنْ أَصْلَبِ الْأَسْبَابِ ! فَأَوْلَا هُنَاكَ أُمُّ الْمَلِكَةِ

وَهِيَ الَّتِي تَكَادُ أَنْ تَرَى الْحَيَاةَ فِي مَرَأَةٍ ! أَمَّا أَنَا -

وَرَبِّمَّا يَكُونُ ذَاكَ نِعْمَةً أَوْ نِقْمَةً ، مَهْمَا يَكُنْ - فَإِنِّي

١٥

أُحْسِنُ بَارْتِبَاطِهَا الْوَثِيقَ بِالْحَيَاةِ عِنْدِي بَلْ بِرُوحِي

وَأَنِّي كَمَثَلِ كَوْكَبٍ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يُغَادِرَ الْفَلَكَ .

لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَدُورَ فِي أَفْلاكٍ غَيْرِهَا !

وثنائياً لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أُحَاكِمَ الْفَتَى عَلَنًا

لِمَا يُكِنُّ عَامَّةُ الْأَهَالِي لِلْفَتَى مِنَ الْحُبِّ الْعَظِيمِ .

٢٠

بَلْ إِنَّهُمْ لَيَغْمِسُونَ كُلَّ أَخْطَاءٍ لَهُ فِي حُبِّهِمْ حَتَّى تَرَى مِثْلَهُ

وَقَدْ غَدَتِ مَنَاقِبُ ! كَمَا تَرَى الْأَخْشَابَ قَدْ تَحَجَّرَتْ

فِي مَاءٍ نَبْعٍ مَا ! وَهَكَذَا يَرْتَدُّ كُلُّ سَهْمٍ مِنْ يَدِي

لِلْقَوْسِ إِذْ لَا تَسْتَطِيعُ خِفَّةُ السَّهَامِ أَنْ تَأْتِيَ بِهَا

إِلَى الْمَرْمَى إِزاءَ هَبَّاتِ الرِّيحِ الزَّاعِقَاتِ الْعَاتِيَةِ !

لايرتيس : وهكذا فقدتُ والدًا شريفًا ! ٢٥

وساقُ أُنخِتي نحوَ غَايَةِ اليُتُوسِ  
وكانتُ الفتاةُ ذاتَ قَدَرٍ - إنْ يَقتَصِرُ ثَنائُنا عَلَيَّ ما كانَ -  
تَزهو شَمائِلُ الكَمالِ فيها فَوْقَ ذِرْوَةِ الزَمانِ كُلِّهِ  
لَكنْ تُأرِي لا مَحالَّةَ قَادمِ !

الملك : حَذارِ أنْ يَقْضَى هذا الأمرُ مُضْجَعَكَ ! ولا تُظنُّ أَنَّنَا ٣٥

خُلِقْنَا هَكَذا مِنْ طِينَةِ الحُمُولِ والبَلادَةِ  
حَتى يَمَسُّنا الحَظَرُ - يَعبَثُ فى لِحِيتِنَا ونَحْنُ لا نَراهُ  
غَيرَ لَهوٍ أو لَعبٍ ! لَسَوْفَ تَسمَعُ المَزيدَ عَن قَريبٍ !  
لَعَلَّ ذاكَ أنْ يُساعِدَكَ - على تَصورِ الذى - ٣٥

{يدخل رسول حاملاً رسائل}

الرسول : هَذِي إِلَيْكَ يا جَلالَةَ المَلِكِ ! وَهَذِهِ إلى المَلِكَةِ !

الملك : مِنْ هَاملتِ ! مَنْ أَحضَرَها ؟

الرسول : بَعْضُ البَحارَةِ - يا مَولائى - فِيمَا قِيلَ ! لَمْ أَرَهُمُ !

وَكُلُّودِيوُ أَعْطاهَا لى . كانَ تَلَقَّاهَا مِمَّنْ جاءَ بِها أَصلاً !

الملك : لَسَوْفَ تَسمَعُ المَضمُونُ يا لايرتيس ! ٤٥

{يخرج الرسول}

اتْرُكْنَا الآنَ !

{يقراً} يا صاحب السمو والجبروت ، أخبركم أننى هبطت فى  
مملكتم وأنا عريان ! غداً سأطلب السماح لى برؤية عينيكم  
الملكية ، وعندها سوف ألتبس العفو منكم أولاً ، ثم أقص  
عليكم قصة عودتى المفاجئة ، والأكثر غرابة“ هاملت . ٤٥

ما معنى هذا ؟ وهل عاد الجميع معاً ؟

أم تراها خدعة أو قصة مُختلقة ؟

هل تعرف خط الكاتب ؟

لايرتيس

خط الكاتب هاملت لا شك !

الملك

”عريان“ ؟ بل إنه يقول فى ذيل الخطاب ”وحدى“  
كيف تُفسر ذلك ؟ ٥٠

لا أعرف يا مولاي ! لكن فليأت إذن !

لايرتيس

مما يشفى قلبى من سقمه

أن أحيا حتى أقذف فى وجه الرجل بهذى الكلمات :  
ها أنت تموت يئماً ! ٥٥

إن كان الأمر كذلك يا لايرتيس -

الملك

أو كيف يكون كذلك ؟ أو كيف يكون سوى ذلك ؟

هل تقبل أن تفعل ما أوصى به ؟

لكن يا مولاي بشرط واحد ! ألا تُرغمنى

لايرتيس

أَنْ أَقْبَلَ صَلَاحًا أَوْ سَلَمًا مَعَهُ !

الملك : بَلْ تَقْبَلُ بِسَلَامٍ يَكْفُلُ رَاحَةَ بَالِكَ ! إِنْ يَكُ حَقًّا قَدْ عَادَ ٦٠

وَبِذَا قُطِعَ الرَّحْلَةُ ، وَإِذَا لَمْ يَكُ يَعْتَرِمْ اسْتِثْنَاءَ السَّفَرِ قَرِيبًا  
فَقَدْ اخْتَمَرَتْ فِي ذِهْنِي فِكْرَةٌ ، أَوْ قُلْ هِيَ أَحْبُولَةٌ ،

شَرَكُ لَنْ يَمْلِكَ إِلَّا أَنْ يَقَعَ بِرَغْبَتِهِ فِيهِ !

فَإِذَا مَاتَ فَلَنْ يَتَحَمَّلَ أَحَدٌ مَسْئُولِيَّةَ مَوْتِهِ

٦٥ بَلْ لَنْ تَتَنَفَّسَ آيَةُ الْفَاطِ تَتَّهِمُ الْفَاعِلُ !

وَأَقُولُ وَحَتَّى وَالِدَتُهُ -

لَنْ تَشْتَبِهَ بِمَا يَحْدُثُ وَلَسَوْفَ تُعَدُّ الْمَوْتَ قَضَاءً أَوْ قَدَرًا !

لايرتيس : سَأُطِيعُكَ يَا مَوْلَايَ خُصُوصًا لَوْ دَبَّرْتَ الْأَمْرَ بِحَيْثُ أَكُونُ أَنَا

مَا يُعْرِفُ بِأَدَاةِ التَّنْفِيزِ !

الملك : سَيَكُونُ إِذْنُ ذَلِكَ ! اسْمَعْنِي ! قَدْ كَثُرَ حَدِيثُ النَّاسِ بِشَأْنِكَ ٧٠

أَثْنَاءَ غِيَابِكَ وَنَمَّا ذَلِكَ لِمَسَامِعِ هَامِلَتِ ! قَالُوا إِنَّكَ تَتَّمِيزُ

وَتُبْزُ الْأَقْرَانَ بِمَوْهَبَةٍ خَاصَّةٍ ! لَمْ يَحْسُدْكَ الرَّجُلُ

عَلَى كُلِّ خِصَالِكَ قَدَرُ الْغِيَرَةِ مِنْ تِلْكَ الْمَوْهَبَةِ وَإِنْ كَانَتْ

فِي رَأْيِي لَيْسَتْ إِلَّا أَدْنَى مَوْهَبَةٍ عِنْدَكَ !

لايرتيس : مَا تِلْكَ الْمَوْهَبَةُ إِذْنُ يَا مَوْلَايَ ؟ ٧٥

الملك - : لَيْسَتْ عَلَى هَامِ الشَّبَابِ غَيْرَ حَلِيَّةٍ - وَإِنْ يَكُنْ لَهَا ضَرُورَةٌ !



فَمِثْلَمَا تَلِيقُ بِالشَّبَابِ أَرْدِيَّةٌ خَفِيفَةٌ وَزَاهِيَةٌ  
تَلِيقُ بِالشُّيُوخِ أَرْدِيَّةُ الْوَقَارِ الْقَاتِمَةِ  
تِلْكَ الَّتِي تُؤَكِّدُ الْوَقَارَ وَالرَّفَاهِيَةَ ! وَمُنْذُ شَهْرَيْنِ  
كَانَ فِي زِيَارَةٍ لَنَا هُنَا شَابٌ كَرِيمٌ الْمَحْتَدِ -  
وَكَانَ مِنْ نَورْمَانْدِي ! وَقَدْ عَرَفْتُ بَلَّ وَحَارَبْتُ الْفَرَنْسِيِّينَ  
وَأَدْرِكُ الْبِرَاعَةَ الَّتِي تَسْمُو بِهِمْ عَلَى ظُهُورِ الْخَيْلِ  
لَكِنَّ هَذَا الشَّابَّ قَدْ أَتَى بِهَا سِحْرًا !  
إِذْ كَانَ ثَابِتًا فِي سَرَجِهِ وَيَجْعَلُ الْجَوَادَ يَفْعَلُ الْعَجَائِبَ -  
مُشَارِكًا جَوَادَهُ الْأَصِيلَ نِصْفَ طَبِيعَتِهِ !  
كَأَنَّمَا غَدَا الْاِثْنَانِ جِسْمًا وَاحِدًا -  
رَأَيْتُهُ يَفُوقُ كُلَّ مَا يُصَوِّرُ الْخَيَالُ عِنْدِي  
بَلْ إِنِّي مَهْمَا رَسَمْتُ فِي وَهْمِي مِنَ الْأَشْكَالِ وَالْحِيلِ  
لَنْ أَسْتَطِيعَ أَنْ أَفِي بِحَقِّهِ !

لايرتيس : هَلْ كَانَ مِنْ نَورْمَانْدِي ؟  
الملك : كَانَ نَورْمَانْدِيًّا !  
لايرتيس : قَسَمًا بِحَيَاتِي .. هُوَ لَا مَوْرَدَ !  
الملك : بَعِيْنَهُ !  
لايرتيس : أَعْرِفُهُ .. بَلْ خَيْرَ مَعْرِفَةٍ ! فَإِنَّهُ يَزِينُ صَدْرَ أُمَّتِهِ

مِثْلَ الحُلِيِّ والجَوَاهِرِ !

٩٥

الملك : قد شهد لنا ببراعتك مُقِرّاً بِتَفَوُّقِكَ

بِفَنِّ دِفَاعِكَ عَن نَفْسِكَ ،

وَامْتَدَحَ بَوَجْهِ خَاصٍّ مَا تَفْعَلُ بِالسَّيْفِ بِكُلِّ مُبَارَزَةٍ

حَتَّى صَاحَ وَمَا أَصْعَبَ أَنْ نَجِدَ إِذَنْ نَدَا فِي هَذَا الْفَنِّ لَهُ !

بَلْ أَقْسَمَ إِنَّ دُهَاءَ السَّيْفِ بِوَطْنِهِ

لَا يُمَكِّنُ أَنْ يَتَحَلَّوْا إِنْ نَازَلْتَهُمُو

١٠٠ بِالسَّرْعَةِ فِي الضَّرْبِ وَفِي الصَّدِّ مَعًا وَلِمَاحِيَةِ الطَّرْفِ لَدَيْكَ !

وَإِذَا بِحَدِيثِ الْفَارِسِ يُفَعِّمُ هَامَلِتَ بِالْحَسَدِ السَّارِي كَالسُّمِّ بِجَسَدِهِ

حَتَّى لَمْ يَلْبَثْ أَنْ قَالَ لَكُمْ يَتَمَنَّى بَلْ يَرْجُو أَنْ تَرْجِعَ فَجَاءَ

حَتَّى يَخْرُجَ لِمُبَارَزَتِكَ ! وَالْآنَ ! نَخْلُصُ مِنْ هَذَا -

١٠٥

لايرتيس : وبماذا نخلصُ مِنْ هَذَا يَا مَوْلَايَ ؟

الملك : يَا لَايِرْتِيسَ ! هَلْ كُنْتَ تُحِبُّ أَبَاكَ ؟

أَمْ أَنَّكَ تُشَبِّهُ صُورَةَ حُزْنٍ مَرْسُومَةٍ

كَالْوَجْهِ بِلَا قَلْبٍ ؟

لايرتيس : لِمَ تَسْأَلُنِي ذَلِكَ ؟

الملك : لَيْسَ لَأَنِّي أَتَصَوَّرُ أَنَّكَ مَا كُنْتَ تُحِبُّ أَبَاكَ وَلَكِنِّي

١١٠

أَعْلَمُ أَنَّ الْحُبَّ رَيْبُ الزَّمَنِ ،

وَمَرَرْتُ بِأَكْثَرِ مَنْ تَجَرِبَةٌ تُثَبِّتُ لِي  
 أَنَّ الزَّمَنَ كَفِيلٌ أَنْ يُطْفِئَ بَعْضَ الشَّرِّ وَبَعْضَ النَّارِ بِهِ !  
 فِي كُلِّ شُمُوعِ الْحُبِّ الْمَوْقَدَةِ فَتِيلٌ يَذْبُلُ مِنْ شِدَّةِ نَارِهِ  
 فَإِذَا هُوَ مِنْ شِدَّةٍ وَقَدَّتِهِ يُفْنِيهِ !  
 لَا شَيْءَ يَظَلُّ عَلَى قُوَّتِهِ لِلْأَبَدِ دَوَامًا

١١٥

حَتَّى الْخَيْرُ إِذَا رَادَ عَنِ الْحَدِّ تَكَاثَرَ فَعَدَا وَرَمَا  
 وَإِذَا هُوَ يَهْلِكُ فِي غُلُوبَاتِهِ ! فَإِذَا شِئْنَا أَنْ نَفْعَلَ شَيْئًا  
 فَالْوَاجِبُ أَنْ نَفْعَلَهُ وَإِرَادَتُنَا مُتَوَافِرَةٌ فِينَا ،  
 إِذْ إِنْ إِرَادَتُنَا تَتَغَيَّرُ ، وَتُصَادِفُ مَا يُضْعِفُهَا أَوْ يُبْطِئُ حَرَكَتَهَا ،  
 وَهُوَ كَثِيرٌ كَثْرَةً مَا يُحْبِطُنَا مِنَ أَلْسِنَةٍ أَوْ أَيْدٍ أَوْ أَحْدَاثٍ عَارِضَةٍ ،  
 فَإِذَا 'الْوَاجِبُ' قَدْ أَصْبَحَ رَفَرَّتْنَا الْمُسْرِفَةُ بِمَا تُهْدِرُهُ !  
 تُؤْذِينَا وَهِيَ تُنْفَسُ عَنْ أَوْجَاعِ الْقَلْبِ ! لَكِنْ لِنَعُدْ لَصَمِيمِ الْقَرَحِ :  
 هَامِلَتُ سَيَّعُودُ فَمَاذَا تَعْتَزِمُ إِذَنْ حَتَّى تُثَبِّتَ

١٢٥

أَنْتَ إِبْنُ أَبِيكَ الْمُخْلِصُ بِالْأَعْمَالِ .. لَا بِالْأَقْوَالِ فَحَسْبُ ؟

لايرتيس

: أَذْبَحْهُ وَلَوْ بِدَاخِلِ الْكَنِيسَةِ !

الملك

: لَا يَنْبَغِي احْتِمَاءُ قَاتِلِ بَأَى مَوْقِعٍ مِنَ الْحُرْمِ ! حَقًّا فَالْإِنْتِقَامُ لَا

تَصُدُّهُ الْحُدُودُ ! دَعْنِي أَضِيفُ يَا أَيُّهَا الْكَرِيمُ لَا يَرْتِيسُ :

إِنْ كُنْتُ قَدْ عَقَدْتُ الْعَزَمَ فِعْلًا .. لَا تَبَارِحْ غُرْفَتَكَ

وَعِنْدَمَا يَعُودُ هَامِلْتُ . . فَسَوْفَ يُخْبِرُونَهُ بِعَوْدَتِكَ

١٣٠

وَنَحْنُ كَلَّفْنَا الَّذِينَ يُطْرُونِ امْتِيَاظَكَ

بَأَنْ يُضَاعَفُوا مِنْ لَمْعَةِ الْبَرِيقِ فِي ذُبُوعِ صِيَّتِكَ

وَهُوَ الَّذِي أَضْفَاهُ ذَلِكَ الْفَرَنْسِيُّ يَوْمَهَا عَلَيْكَ

وَذَاكَ - باختصارٍ - كَيْ نُدَبِّرَ التَّزَالَ فِي مَبَارَاةٍ

وَنَعْقِدَ الرَّهَانَ مَنْ يَفُوزُ مِنْكُمَا ! وَلَمَّا كَانَ سَالِمَ الطَّوِيَّةِ

كَرِيمَ النَّفْسِ لَا يَدْرِي أَحَابِيلَ الْخِدَاعِ مُطْلَقًا ،

١٣٥

فَإِنَّهُ لَنْ يَفْحَصَ السُّيُوفَ - وَعِنْدَهَا ، وَفِي يُسْرِ ،

أَوْ قُلْ يَبْعُضُ تَحَابِلٍ تَخْتَارُ سَيْفًا طَرَفُهُ حَادٌ وَنَافِذٌ !

وَبِهِ تُوجَّهُ ضَرْبَةٌ خِدَاعَةٌ حَتَّى تَقَى بِالنَّارِ لِلْوَالِدِ !

لَأَفْعَلَنَّ ذَلِكَ ! وَفِي سَبِيلِ ذَلِكَ انْتَوَيْتُ أَنْ

لايرتيس :

أَطْلِيَ ذَاكَ السَّيْفَ بِالسَّمِّ الَّذِي كُنْتُ اشْتَرَيْتُهُ

١٤٠

مِنْ بَعْضِ مَنْ يُمَارِسُونَ طِبَّ الشَّعْوَذَةِ !

وَهُوَ شَدِيدُ الْفَتْكَ حَتَّى إِنْ غَمَسْتَ فِيهِ سِكِّينًا

ثُمَّ خَدَشْتَ إِنْسَانًا بِهَا خَدَشًا أَسَالَ الدَّمَ ،

لَا بُدَّ أَنْ يَمُوتَ صَاحِبُ الْجُرْحِ الطَّفِيفِ ،

وَلَوْ وَضَعْتَ فَوْقَ الْجُرْحِ أَنْدَرَ الضَّمَادَاتِ الَّتِي

١٤٥

تَضُمُّ أَعْشَابَ الْعَقَاقِيرِ الْقَوِيَّةِ الَّتِي جُمِعَتْ بِضَوْءِ الْقَمَرِ !

سَامَسُ طَرْفَ السَّيْفِ بِهِ ، حَتَّى إِذَا خَدَشْتُهُ خَدَشًا طَفِيفًا  
كَانَ فِي ذَاكَ هَلَاكُهُ !

الملك : فَلْتَدْبِرْ فِي هَذَا أَيْضًا وَلِنَنْظُرْ أَىِّ الْأَوْقَاتِ وَأَىِّ أَسَالِيبِ الْعَمَلِ

تُنَاسِبُنَا ! فَإِذَا نَحْنُ وَجَدْنَا مَا يُخْبِطُ مَسْعَانَا  
أَوْ يَكْشِفُ عَنْ غَايَتِنَا إِنْ نَحْنُ أَسَانَا التَّنْفِيزَ ،  
فَعَلَيْنَا أَنْ نَعْدِلَ عَنْ هَذَا التَّدْيِيرِ ! وَإِذْنُ لَابُدَّ لَهُ  
مِنْ مَشْرُوعٍ آخَرَ يُعْتَبَرُ ظَهِيرًا وَبَدِيلًا عَنْهُ  
فَإِذَا فَشِلَ الْأَوَّلُ فِي التَّطْيِيقِ لَجَأْنَا لِلثَّانِي فَوْرًا !  
صَبْرًا ! سَأَفَكِّرُ - قُلْتُ بَأْنَا نَتَرَاهُنَّ فِي صِدْقِ أَيْكُمَا أَهْرَعُ !

هَآكَ الْحُلْ ! فِي أَثْنَاءِ مُبَارَاةِكُمَا

سَوْفَ تُحْسِنَانِ الْحَرَ وَلَذَعَ الْعَطَشِ -

وَعَلَيْكَ زِيَادَةُ عُنْفِ الْجَوْلَاتِ إِذْنُ تَحْقِيقًا لِلْغَايَةِ -

وَلَسَوْفَ إِذْنُ يَطْلُبُ بَعْضَ شَرَابٍ لَهُ - وَهْنَا

أَعَدَدْتُ لَهُ قَدَحًا سَامِيَةً وَمُنَاسِبَةً لِلْحَفْلِ ،

مَا إِنْ يَرَشُفُ مِنْهَا قَطْرَةٌ ، حَتَّى تَتَحَقَّقَ غَايَتُنَا

إِنْ كَانَ تَصَادَفَ أَنْ أَفْلَتَ مِنْ طَعْنَتِكَ الْمَسْمُومَةِ !

لَكِنْ مَهْلًا .. مَا هَذَا الصَّوْتُ ؟

{تدخل الملكة}

- الملكة : كَارِئَةٌ تَأْتِي فِي أَعْقَابِ كَوَارِثِ أُخْرَى  
بَلْ تَتَّبَعُ مُسْرِعَةً ! غَرِقَتْ أُخْتُكَ يَا لَا يَرْتِيسُ !
- لا يرتيس : غَرِقَتْ حَقًّا ؟ أَيْنَ ؟
- الملكة : { ذَهَبَتْ } لِغَدِيرِ صَافٍ مَالَتْ شَجَرَةٌ صَفْصَافٍ فَوْقَهُ ١٦٥  
كَانَتْ فِي صَفْحَتِهِ الْمَصْقُولَةِ تَنْعِكْسُ الْأَوْرَاقُ الْفِضِّيَّةُ !  
وَهُنَالِكَ وَقَفَتْ وَيَدِيهَا طَاقَاتُ زُهُورٍ رَائِعَةٍ  
نَسَجَتْهَا يَدَيْهَا مِنْ بَعْضِ أَقَاحِي الْغَابِ وَرَنْبَقِهِ  
وَالْحَسَكِ وَبَعْضِ بَنْفَسَجٍ مِمَّا يَعْرِفُهُ الرَّاعِي الْفَطُّ بِأَسْمَاءٍ فَظَّةٍ !  
أَمَّا الْعَذْرَاوَاتُ الْمُحْتَشِمَاتُ لَدَيْنَا فَيُسَمَّيْنَ الزَّهْرَ ١٧٠  
أَصَابِعَ أَيْدِي الْمَوْتَى ! أَخَذَتْ أَوْفِيلِيَا  
تَتَسَلَّقُ بَعْضَ الْأَغْصَانِ الْمَائِلَةِ لِتَعْلِقَ أَكَالِيلَ الزَّهْرِ -  
فَانْكَسَرَ بِهَا غُصْنٌ حَاسِدٌ ، فَإِذَا هِيَ تَسْقُطُ فِي  
لُجَّةٍ جَدُولِهَا الْبَاكِي وَيَدِيهَا طَاقَاتُ الزَّهْرِ !  
وَانْتَشَرَتْ فِي الْمَاءِ مَلَابِسُهَا وَطَفَتْ تَحْمِلُهَا كَالْحُورِيَّاتِ قَلِيلًا ١٧٥  
وَهِيَ تُغْنِي بَعْضَ مَقَاطِعَ لِمَدَائِحَ مِنْ رَمَنْ وَلَّى  
وَكَمَنْ لَا يَدْرِي مَا هُوَ فِيهِ مِنَ الْخَطَرِ الْمُحْدِقِ  
أَوْ مِثْلَ الْمَخْلُوقَاتِ بِذَلِكَ الْمَاءِ وَقَدْ خُلِقَتْ لِلْعَيْشِ بِدَاخِلِهِ !  
لَكِنْ لَمْ يَطُلِ الْأَمْرُ بِهَا حَتَّى ثَقُلَتْ أَرْدِيَّةُ الْمِسْكِينَةِ ١٨٠

مِمَّا شَرِبْتُهُ مِنَ الْمَاءِ فَشَدَّتْهَا مِنْ صَافِيِ أَلْحَانِ أَغَانِيهَا

لِلْمَوْتِ بِطِينِ الْجَذْوَلِ فِي الْقَاعِ !

لايرتيس : وَ أَسْفَاهُ إِذَنْ غَرَقَتْ .

الملكة : غَرَقَتْ ! غَرَقَتْ !

لايرتيس : مَا أَكْثَرَ مَا جَاءَكَ مِنْ مَاءٍ يَا أَوْفِيلِيَا الْمِسْكِينَةَ !

وَإِذَنْ لَنْ أَسْمَحَ لِدُمُوعِي أَنْ تَهْطِلَ ! لَكِنْ ذَلِكَ شَأْنُ الْإِنْسَانِ ! ١٨٥

وَطَبِيعَتُنَا لَا تَخْرُجُ عَنْ عَادَتِهَا ، وَلَيَصِفِ اللُّوَامُ بُكَائِي بِالْعَارِ !

{يَبْكِي} فَإِذَا خَرَجْتَ مِنْ هَذِهِ الْعِبَرَاتِ

خَرَجْتَ مَعَهَا الْمَرْأَةُ لِلْأَبَدِ ! وَدَاعًا يَا مَوْلَايَ

عِنْدِي كَلِمَاتٌ مِنْ نَارٍ تَبْغِي أَنْ تُوقَدَ

لَوْ لَا أَنَّ حِمَاقَةَ عِبْرَاتِي تُطْفِئُهَا . {يُخْرِجُ}

الملك : يَا جَرْتَرُودَ ! فَلَنَمُضِ فِي آثَرِهِ ١٩٠

لَقَدْ جَهَدْتُ جُهْدِي كَيْ تَزُولَ غَضَبُهُ

وَالآنَ أَخْشَى أَنْ تَعُودَ مِنْ جَدِيدٍ فَتُورِ

لِذَلِكَ سَوْفَ نَقْتَفِي آثَرَهُ ! {يُخْرِجَانِ}



# الفصل الخامس



## المشهد الأول

يدخل مُهْرَجَان { حفار قبور مع آخر }

**الحفار** : هل تُدْفَنُ حسب الطقوس المسيحية ، وهى التى سَعَتْ إلى خلاصها بيدها ؟

**الآخر** : قلتُ لك نعم ! فلتحفرْ إذن قبرها فوراً . لقد نظر المحقق فى القضية ورأى أن تُدْفَنَ بالطقوس المسيحية .

**الحفار** : وكيف يكون ذلك ، إلا إذا كانت أغرقت نفسها دفاعاً عن النفس ؟

**الآخر** : ذلك ما ثبت فى التحقيق .

**الحفار** : بل لابد أن يكون انتحاراً ولا شىء سواه . فالقضية كما يلى :

إذا أغرقت نفسى عمداً ، كان ذلك فعلاً ، والفعل له فروع ١٠  
ثلاثة ، أن تفعل ، وأن تعمل ، وأن تؤدى . ومن ثم فقد  
أغرقت نفسها عمداً .

**الآخر** : ولكن اسمعنى يا حفارُ يا طيب -

**الحفار** : اسمح لى بالشرح : هذا مكان الماء - تمام ؟ هنا يقف الرجل - ١٥

تمام ؟ فإذا ذهب الرجل إلى هذا الماء وأغرق نفسه ، فإنه سواء  
شاء أم أبى قد ذهب فعلاً ! لاحظ هذا ! أما إذا أتى الماء إليه  
فأغرقه فلن يكون قد أغرق نفسه . وبناءً عليه فإن من لا يقوم

بقتل نفسه لا يقصر من عمره . ٢٠

الآخر : لكن أهذا هو القانون ؟

الحفار : نعم والبتول ! قانون التحقيق فى كل وفاة مشتبه فيها !

الآخر : هل تريد الحق ؟ لو لم تكن من الطبقة الراقية لحرموها من

طقوس الدفن المسيحية ! ٢٥

الحفار : هذا صحيح ! ومن الأسف أن يتمتع العظماء فى هذا الدنيا

بحق الانتحار غرقاً أو شنقاً أكثر من إخوانهم المسيحيين . هيا !

أعطنى الجاروف ! فليس فى التاريخ أغرقُ نسباً من البُستانيين ٣٠

وحفارى الخنادق وصانعى القبور . إنهم يواصلون مهنة آدم !

الآخر : هل كان من الطبقة الراقية ؟

الحفار : كان أول من حمل درع النبالة !

الآخر : بل لم تكن له درع نبالة !

الحفار : عجباً ! هل أنت كافر ؟ كيف تفهم الكتاب المقدس ؟ الكتاب ٣٥

المقدس يقول إن آدم كان يحفر الأرض . وهل كان يستطيع أن

يحفر دون ذراعين ودرع ؟ سوف أسألك سؤالاً آخر ، فإذا لم  
تجب عليه الجواب الصحيح ، فلتعترف ولن . . . -

الآخر : تبا لك ! ٤٠

الحفار : من يستطيع أن يبنى أقوى مما يبنى البناء أو صانع السفن أو  
التجار ؟

الآخر : صانع المشنقة ! فإنها تبقى بعد أن يفنى الآلاف من مستأجريها !

الحفار : تعجبني لماحيثك ! 'المشنقة' إجابة حسنة ! وقد أحسنت صنعاً ٤٥

مثلها ! وكيف ذلك ؟ لأنها تحسن لمن يسيئ . لكنك أسأت  
بقولك إن بناء المشنقة أقوى من الكنيسة ، وإلا فسوف تحسن  
المشنقة إليك ! هيا ! اسأل سؤالاً آخر !

الآخر : من يزيد ما يبنيه قوة عن البناء أو صانع السفن أو التجار ؟ ٥٠

الحفار : نعم ! أخبرني حتى تنتهي !

الآخر : وبالتول أستطيع الإجابة !

الحفار : قل لى إذن !

الآخر : لكننى لا أستطيع - قسماً - أن أقول ! ٥٥

الحفار : لا ترهق ذهنك بالتفكير ، فحمارك البليد لن يسرع إن

ضربتته ! وإذا سألك أحد هذا السؤال مرة أخرى فقل إنه صانع

القبور ! فإن البيوت التى يبنوها تعيش حتى يوم القيامة ! اسمع !

٦٠ اذهب إلى {حانة} 'يون' ، فأحضر لى بعض الشراب !

{يخرج المهرج الآخر ، ويستمر

الحفار فى الحفر}

الحفار : {يغنى} فى شبَّابى عِنْدَمَا كُنْتُ أُحِبُّ

كَمْ تَصَوَّرْتُ بِأَنَّ الْحُبَّ عَذْبٌ !

وبِأَنَّ الْوَقْتَ يَمْضِي فى الذى يَحُلُو

ثم يَأْتِي بِالَّذِي أَرْضَى وَأَرْجُو !

{يدخل هاملت وهوراشيو فى أثناء غنائه}

هاملت : ألا يشعر هذا الرجل بطبيعة عمله .. حتى يغنى وهو يحفر ٦٥

القبر ؟!

هوراشيو : قد اعتاد ذلك والعادة سهَّلت عليه ما يفعل !

هاملت : هذا صحيح ! واليد التى لا تعمل هى أرقّ الأيدي إحساساً !

الحفار : {يغنى}

٧٠ غَيْرَ أَنَّ الْعُمَرَ يَمْضِي بِخُطَى مُسْتَرْقَةٍ

تُحْكِمُ الْقَبْضَةَ ظُفْرًا نَافِذًا فى وَنَابَا

وَرَمَانِي فى سَفِينِي نَحْوَ أَرْضِ رَلِقَةٍ

فَكَأَنِّي لَمْ أَكُنْ يَوْمًا شَبَابًا !

{يقذف بجمعمة خارج القبر}

هاملت

: هذه الجمجمة كان لها لسان، وكانت تستطيع يوماً ما أن تُغنى.

فانظر كيف يقذف بها الوغد إلى الأرض، كأنها عظمة الفك ٧٥  
التي ارتكب بها قاييل أول جريمة قتل. وقد تكون رأس  
سياسي أو دسّاس يتحكم فيها هذا الحمار الآن! وقد يكون  
داهية يحاول أن يخادع الله جلّ شأنه! أفلا يُحتمل ذلك؟

هوراشيو

: بل مُحتملٌ يا مولاي!

٨٠

هاملت

: أو رأس أحد رجال القصر - رأس تقول طاب صباحك

يا مولاي! كيف حالك يا مولاي الأكرم؟ ولعلها رأس النبيل  
فلان بن فلان، الذي أثنى على حصان علان بن علان، وهو  
يريد أن يستوهبه إياه! ألا يُحتمل ذلك؟ ٨٥

هوراشيو

: بلى يا مولاي!

هاملت

: بل يجوز حقاً! قد أصبحت الرأس دون فك للسيدة النبيلة

دودة هانم! وأصبح الحفار يقذفها بجاروفه أنى يشاء! ليتنا  
نستطيع أن ندرك اكتمال دورة القدر فيما نشهد! هل تستحق  
هذه العظام أن يلعب الناس بها كالكرة، بعد أن تكلفت ٩٠  
ما تكلفت في النشأة والتربية؟

إن عظامي تتوجع حين أتأمل ذلك!



الحفار : { يغنى } فأس حَقَّارِ بِأَيْدِينَا وَجَارُوفِ

زِدْ عَلَيَّ ذَلِكَ أَكْفَانًا لِقُوفِ

ثُمَّ رَمَسًا مِنْ تُرَابٍ نَحْفُرُهُ

٩٥ كَى نُلَاقِي مَا نُلَاقِي مِنْ ضَيُّوفِ

{ يقذف بجمجمة أخرى خارج القبر }

هاملت

: وهاك أخرى ! لعل هذه جمجمة محام ؟ فأين ذهبت براعته في

تحريف الألفاظ وتاويل المعاني ؟ أين ذهبت قضاياه ، وحيله ،

وتلاعبه بشروط عقود الحياة ؟ لماذا يَسْمَحُ لهذا الوغد الطليق

١٠٠ أَنْ يقرعه على رأسه الآن بجاروفٍ قذر ، دون أن يُخْبِرَهُ بأنه

يتعرض بذلك لِرَفْعِ قَضِيَّةِ اعتداء بالضرب ؟ حقا ! لربما كان

هذا المحامي مِمَّنْ يَشْتَرُونَ الأراضى بكثرة { ليصبحوا من الأعيان }

- وقد أعد لذلك سندات الديون وكفالاتها ، ودعاوى الغرامة ،

وعقود ضمان الغير المزدوجة ، ووثائق السداد ! هل انتهت

١٠٥ غراماته إلى هذا الغرْم ؟ هل هذا ما سُدَّ إليه من وثائق سداد

الديون ؟ أى أن تمتلئ رأسه الماكرة الناعمة بترابٍ ناعم ؟ ألن

تضمن له عقود الضمان أية مشتريات أخرى ، بل والمزدوجة

منها ، سوى مكانٍ فى الأرض لا يزيد طوله وعرضه عن

مساحة عقدين ؟ إن عقود ملكية أراضيه وحدها لن يتسع لها

نعشه ! بل إن واريته نفسه لن يزيد ما يناله عن ذلك ! ١١٠  
ما رأيك ؟

هوراشيو : ولا مثقال خردكة يا مولاي !

هاملت : ألا يصنع الرق الذي نكتب عليه من جلد الغنم ؟

هوراشيو : بلى يا مولاي ! ومن جلد العجول أيضا !

هاملت : إن من ينشدون تأمين أملاكهم بأمثال هذه العقود يتمون إلى

الغنم والعجول ! سوف أحادث هذا الرجل . لمن هذا القبر ؟ ١١٥  
يا سيد ؟

الحفار : لى يا سيدى !

(يغنى) ثم رمسا من تراب نحفره -

هاملت : أظن أنه قبرك فعلا ، فأنت فى داخله !

الحفار : إنك لست فيه ، وليس إذن لك ! أما أنا ، فلكست فى داخله ، ١٢٠  
لكنه ينتمى لى !

هاملت : هذا كذب ! كيف تقول وأنت فيه إنه قبرك ؟ القبر للموتى

لا للأحياء ! إذن فأنت كذاب !

الحفار : إنها كذبة حية يا سيدى ! سرعان ما تتحول عني إليك ! ١٢٥

هاملت : فلأى رجل تحفره ؟

الحفار : لا أحفره لأى رجل !

- هاملت : إذن لأى امرأة ؟
- الحفار : ولا لامرأة أيضاً ؟
- هاملت : إذن من سيُدفن فيه ؟ ١٣٠
- الحفار : سيدفن فيه من كان امرأة ! فليرحمها الله لقد ماتت !
- هاملت : ما أشدَّ حَذَلَقَةً هذا الوغد ! يجب أن نلتزم الدقة فى كل كلمة  
ولا تَغْلِب علينا بمراوغته وتلاعُبه بالالفاظ . أقسم بالله  
يا هوراشيو ! لقد لاحظتُ أن الذوق العام قد ارتفع فى ١٣٥  
السنواتِ الثلاثِ الأخيرةِ حتى دنا الفلاحُ من رجلِ القصر ، بل  
كاد قدمُ الأولِ أن يُوجعَ الكالو فى عَقِبِ الأخير ! - كم مضى  
عليك فى حَفْرِ القُبُور ؟
- الحفار : فى أى يومٍ من الأيام ؟ فى اليوم الذى استطاع فيه هاملت - ١٤٠  
ملكنا الرّاحل - أن يَهْزِمَ فورتنبراس .
- هاملت : وكم مضى على ذلك ؟
- الحفار : ألا تعرف ؟ أى مُغْفَل يعرفُ ذلك ! كان ذلك يوم مولد  
هاملت الابن ! الذى أصابه الجنونُ وأرسلوه إلى المجلّترا !
- هاملت : ولماذا أرسلوه - بالله - إلى المجلّترا ؟ ١٤٥
- الحفار : لأنه مجنون ! وسوف يستردُّ عقله هناك . فإذا لم يَحْدُثْ ،  
فلن يهتمَّ لذلك أحدٌ هناك .

- هاملت : لماذا ؟
- الحفار : لن يلحظ أحد ذلك ، فالناس هناك مجانين مثله ! ١٥٠
- هاملت : وكيف أصابه الجنون ؟
- الحفار : على نحو غريب ، فيما يقولون .
- هاملت : وما وجه الغرابة ؟
- الحفار : حقًا ! بأن فقد عقله .
- هاملت : وعلى أي أساس ؟ ١٥٥
- الحفار : لا أساس هنا ! لقد قضيتُ في الدمرك ثلاثين عامًا أحفر القبور،  
صَبِيًّا وَرَجُلًا !!
- هاملت : كم يمضي على الإنسان في الأرض قبل أن يُصِيبَهُ الفساد ؟
- الحفار : حقًا ! إن لم يكن أصابه في حياته - إذ ما أكثر الجثث التي يموت أصحابُها بالوباءِ ولا تكادُ تتحمل إنزالَها إلى القبرِ هذه ١٦٠  
الأيام - فقد يبقى ثمانية أعوامٍ أو تسعة . أما دَبَاغُ الجلود فيبقى تسعة .
- هاملت : وما سرُّ الزيادة ؟
- الحفار : حَرَفَتُهُ يا سَيِّدِي ! إذ يكونُ جِلْدُهُ مَدْبُوعًا بحيثُ يمنعُ تسربَ الماءِ إليه فترةً طويلةً ، والماءُ أشدُّ ما يُفْسِدُ الجُثَّةَ ، وها هي ١٦٥  
جمجمةٌ ظَلَّتْ في الترابِ ثلاثًا وعشرين سنة !

- هاملت : من كان صاحبها ؟
- الحفار : كان رجلاً مجنوناً ! من تظنه كان ؟ ١٧٠
- هاملت : لا أعرف .
- الحفار : ملعونٌ ذلك السوغدُ المجنون ! لقد صَبَّ على رأسى إبريقاً من نبيذ الراين ذاتَ مرة ! هذه الجمجمةُ يا سيدى ، هى بعينها جمجمةُ يوريك ، مضحكُ الملك . ١٧٥
- {يمسك الجمجمة}
- هاملت : هذه ؟
- الحفار : بعينها !
- هاملت : وا أسفا عليك أيها المسكين يا يوريك ! كنت أعرفه يا هوراشيو وعَرَفْتُ فيه رجلاً لا حَدَّ لدُعَابَاتِهِ ، وذا خيالٍ بالغِ الخُصوبة !
- لقد حَمَلْنى على ظَهْرِهِ أَلْفَ مَرَّةٍ - والآن ! ما أَبْشَعَ ما يُصَوِّرُهُ ١٨٠
- خيالى ! إنه يُصَيِّبُنِي بِالْغَشْيَانِ ! كانت هنا الشفتان اللتان لا أدرى كم مَرَّةً قَبَّلْتُهُمَا ! أين تُرى الآن فكاهاتك وطرائفك وأغانيك ؟ وأينَ ومضاتُ مَرَحِكَ التى كانت تُشِيعُ الضحك
- الصاحبَ على المائدة ؟ أَمَا مِنْ فَكاهَةٍ تَسْخَرُ بِهَا الآنَ من ١٨٥
- ابتسامَتِكَ العريضةِ هذه ؟ هل سَقَطَ فَكُّكَ حُزْناً وَانْتِثَاباً ؟

اذهب الآن إلى غرفة امرأة فاتنة وقل لها أن تضع أثقل الأصابع  
على وجهها ، لأنه سيتهى هذه النهاية .

اجعلها تضحك لهذه الفكاهة ! أرجوك يا هوراشيو . . خبرني  
بشيء واحد !

هوراشيو : وما ذاك يا مولاي ؟ ١٩٠

هاملت : هل تظن أن الاسكندر الأكبر كان يبدو تحت التراب على هذه  
الصورة ؟

هوراشيو : نعم .

هاملت : وكانت تفوح منه هذه الرائحة ؟ أف !

[يعيد الجمجمة مكانها]

هوراشيو : نعم يا مولاي . ١٩٥

هاملت : ما أحقر ما نعود إليه يا هوراشيو ! ألا يستطيع الخيال أن  
يقتفى أثر التراب الشريف الذي انتهى إليه الاسكندر حتى يجده  
قد أصبح غطاءً لفوهة دَنُّ الخمر ؟

هوراشيو : لن تراه كذلك إلا إذا أغرقت في الخيال !

هاملت : كلا ! على الإطلاق ! بل إنني سرت وراءه بصورة منطقية حتى ٢٠٠

وصلت إلى تلك النتيجة ، وهي الأرجح ! مات الاسكندر ،

دُفن الاسكندر ، عاد الاسكندر تراباً ، والتراب أرض ، ومن

الأرضِ نَصْنَعُ الصِّلصال ، أفلا يمكن أن نصنع من ذلك  
 الصلصال غطاءً نَسُدُّ به فُوهةَ بَرْمِيلٍ جِعةٍ مثلاً ؟  
 ٢٠٥ قِصْرُ الجَبَّارِ مَاتُ - أَصْبَحَ اليَوْمَ تُرَابًا  
 قَدْ يَسُدُّ ثُغْرَةً - قَدْ تَقَى لَذَعَ الهَوَاءِ  
 ذَلِكَ الطِّينُ الَّذِي - مَلَأَ الدُّنْيَا ارْتِعَابًا  
 رَمَمَ الحَائِطَ حَتَّى - يَنْتَفِي بِرَدِّ الشِّتَاءِ

لكن مهلاً مهلاً ! جاء الملكُ ومعه الملكةُ ورجالُ القصر !  
 ٢١٠

{يدخل حاملو النعش ، مع كاهن ، والملك والملكة ، ولايرتيس ، وبعض

رجال الحاشية من اللوردات}

مَنْ الَّذِي يَمْشُونَ خَلْفَ نَعْشِهِ ؟ مَا هَذِهِ الشَّعَائِرُ الْمُبْتَسَّرَةُ ؟  
 لَا بُدَّ أَنْ صَاحِبَ الْجَثْمَانِ قَدْ قَضَى عَلَى حَيَاتِهِ  
 حِينَ اسْتَبَدَّ الْيَأْسُ بِهِ ! وَكَانَ ذَا مَكَانَةٍ رَفِيعَةٍ  
 ٢١٥ فَلَنَخْتَبِي لِبُرْهَةٍ وَنَشْهَدَ الَّذِي يَكُونُ .

لايرتيس : هَلْ مِنْ طُقُوسٍ أُخْرَى ؟

هاملت : هَذَا لَا يَرْتِيسُ ! شَابٌّ مِنْ أَكْرَمِ مَحْتَدٍ ! انْظُرْ !

لايرتيس : وَمَا الطُّقُوسُ التَّالِيَةُ ؟

الكاهن : لَقَدْ تَوَسَّعْنَا بِهَذِهِ الْمَرَّاسِمِ الْجَنَائِزِيَّةِ

بِقَدْرِ مَا سَمَحَتْ لَنَا سُلْطَتُنَا ! فَمَوْتُهَا مُشْتَبِهٌ فِيهِ !  
 ٢٢٠



لَوْ لَمْ يَكُنْ أَمْرُ الْمَلِكِ قَدْ جَبَّ النَّظَامَ الْمُتَّبِعَ  
لَكَانَ يَنْبَغِي دَفْنُ الْفَتَاةِ فِي مَكَانٍ لَمْ يُطَهَّرْ -  
إِلَى قِيَامِ السَّاعَةِ ! وَلَا تُقَامُ هَذِهِ الصَّلَوَاتُ وَالِدُعَوَاتُ  
بَلْ يَقْدِفُ النَّاسُ الْحِجَارَةَ وَالْحَصَى عَلَيْهَا !

٢٢٥

لَكِنْ سَمَحْنَا لِلْفَتَاةِ بِأَنْ تَظَلَّ لَهَا أَكَالِيلُ الْعَذَارَى ،  
أَوْ تُنْثَرِ الْأَزْهَارُ رَمْزًا لِلْعَفَافِ عَلَى تُرَابِ الْقَبْرِ !  
وَيَدُقُّ نَاقُوسُ الْجَنَائِزِ كَيْ يُصَاحِبَهَا لِمَثْوَاهَا الْآخِرِ !  
: أَفَلَنْ تُقَامَ شَعَائِرُ أُخْرَى ؟

لايرتيس

: بَلْ لَا مَزِيدَ مِنَ الشَّعَائِرِ ! بَلْ إِنَّا لَنُدْنِسُ الصَّلَوَاتِ لِلْمَوْتَى

الكاهن

٢٣٠

إِنْ نَحْنُ أَنْشَدْنَا تَرَاتِيلَ السَّكِينَةِ أَوْ سِوَاهَا مِنْ تَرَاتِيلِ رَزِينَةٍ  
مِثْلَ الَّتِي نُنْشِدُهَا لِمَنْ يَمُوتُ رَاجِيًا رَحْمَةَ رَبِّهِ !  
: وَسَدُّوْهَا ذَلِكَ التُّرَابُ ! عَسَى أَنْ يَنْبُتَ الْبَنْفَسَجُ

لايرتيس

مِنْ جِسْمِهَا الْجَمِيلِ الطَّاهِرِ ! وَأَنْتَ يَا كَاهِنُ يَا فَظَّ اللِّسَانِ  
اعْلَمْ بِأَنْ شَقِيقَتِي سَتَكُونُ بَيْنَ مَلَائِكِ الرَّحْمَةِ  
وَأَنْتَ فِي قَاعِ الْجَحِيمِ تَعْوَى !

٢٣٥

: وَيَحِي ! أَوْفِيلِيَا الْفَتَاةُ !

هاملت

: {وَهِيَ تُنْثَرُ الزُّهْرُ} الزُّهْرُ الْحُلُوُّ إِلَى الْحُلُوَّةِ ! وَوداعاً !

الملكة

كَانَتْ أُمْنِيَّتِي أَنْ تُمَسِيَ زَوْجَةً وَلَدِي هَامِلَتُ

كُنْتُ أَظُنُّ بِأَنْتَى سَاكِرِينَ فِرَاشَ الْعُرْسِ بِزَهْرِي يَا أَجْمَلَ عَذْرَاءَ  
لَا أَنْ أَثْرُهُ فَوْقَ الْقَبْرِ !

لايرتيس : الْوَيْلُ وَالشُّبُورُ مَرَّاتٍ ثَلَاثًا لَكَ ! بَلْ فَلَأُضَاعِفَهَا لِعَشْرِ فِي ثَلَاثٍ ! ٢٤٠

الْوَيْلُ يَا مَلْعُونُ يَا مَنْ كَانَ فِعْلُهُ الْخَبِيثُ مِنْ وَرَاءِ  
فَقَدْ هَذِهِ الْفَتَاةُ أَذْكَى عَقْلٍ ! تَوَقَّفُوا فَلَا تُهَيِّلُوا ذَلِكَ التُّرَابَ  
لَحِظَةً حَتَّى أَضِلُّهَا لِأَحْضَانِي لِمَرَّةٍ آخِرَةٍ .

{يقفز إلى داخل القبر}

هَيَّا إِلَى إِهَالَةِ التُّرَابِ الْآنَ فَوْقَ الْحَيِّ وَالْمَيِّتِ  
حَتَّى تُقِيمُوا فَوْقَ هَذِي الْبُقْعَةِ الْمُنْبَسِطَةِ  
جَبَلًا يَفُوقُ بَلْيُونَ الْعَرِيقِ أَوْ أُولِيمْبُوسِ الَّذِي  
تَنَاطَحُ السَّمَاءُ رَأْسُهُ الزَّرْقَاءُ !

٢٤٥

هاملت : مَنْ ذَلِكَ الَّذِي يَنْمُ صَوْتُهُ عَنْ أَثْقَلِ الْأَحْزَانِ ؟

مَنْ ذَا يُصْعَدُّ الْأَسَى فِي لَفْظِهِ إِلَى الْكَوَاكِبِ السَّيَّارَةِ  
كَأَنَّمَا هُوَ السَّحَرُ الَّذِي سَيُوقِفُهَا عَنْ الْحَرَكَةِ

لِكَيْ تُعِيرَ السَّمْعَ فِي دَهْشَةٍ ؟ هَذَا أَنَا هَامِلَتُ أَمِيرُ الدَّائِمِ ! ٢٥٠

لايرتيس : {يشتبك معه} فَلْتَذْهَبْ رُوحُكَ لِلشَّيْطَانِ !

هاملت : هَذَا شَرُّ دُعَاءٍ !

أَرْجُو رَفْعَ أَصَابِعِكَ إِذَنْ عَنْ حَلْقِي !

- لَسْتُ حَقُودًا .. لَسْتُ بِطَائِشٍ !
- ٢٥٥ لَكِنْ بِنَفْسِي خَطَرًا يَحْسُنُ بِكَ إِنْ كُنْتَ حَكِيمًا  
أَنْ تَخْشَاهُ ! اِرْفَعْ يَدَكَ أَقُولُ !
- الملك : فَرِّقُوا بَيْنَهُمَا !
- الملكة : هَامِلْتُ ! هَامِلْتُ !
- الجميع : أَيُّهَا السَّيِّدَانِ !
- ٢٦٠ هوراشيو : يَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ ! اهِدْهُ !
- هاملت : لَسَوْفَ أَقَاتِلُهُ فِي سَبِيلِ الْقَضِيَّةِ حَتَّى  
لَتَجْمُدَ فَوْقَ عَيُونِي أَجْفَانُهَا !
- الملكة : يَا وَلَدِي ! أَيُّ قَضِيَّةٍ ؟
- هاملت : لَقَدْ عَشِيقْتُ أوفيليا ! لَا يَسْتَطِيعُ الْحُبُّ فِي قُلُوبِ أَرْبَعِينَ أَلْفَ أَخٍ  
٢٦٥ أَنْ يَبْلُغَ الَّذِي عِنْدِي ! مَاذَا عَسَاكَ فَاعِلٌ مِنْ أَجْلِهَا ؟
- الملك : هَامِلْتُ مَجْنُونٌ يَا لا يَرْتِسُ !
- الملكة : بِاللَّهِ عَلَيْكَ اتْرُكْهُ الْآنَ !
- هاملت : أَرِنِي مَا يُمَكِّنُ أَنْ تَفْعَلَ ! هَلْ تَبْكِي أَمْ سَتُقَاتِلُ ؟
- ٢٧٠ أَتَصُومُ ؟ أَتُمَزِّقُ نَفْسَكَ إِرْبًا ؟ هَلْ تَجْرَعُ خَلًّا ؟  
هَلْ تَأْكُلُ تِمْسَاحًا ؟ فَسَافْعَلُ ذَاكَ جَمِيعًا !  
أَتَرَاكَ أَتَيْتَ هُنَا حَتَّى تَتَّحِبَ عَلَيْهَا ؟

أَمْ تُثَبِّتَ أَنَّكَ أَكْثَرُ إِخْلَاصًا مِنِّي بِالْقَفْرِ إِلَى الْقَبْرِ ؟  
 هَلْ تَطْلُبُ أَنْ تُدْفَنَ حَيًّا مَعَهَا ؟ فَكَذَلِكَ أَفْعَلُ !  
 ٢٧٥ أَمَّا إِنْ كُنْتَ تَشَدَّقْتَ بِبَعْضِ جِبَالِ الْأَرْضِ  
 فَلْيَلْقُوا آلَافَ الْأَثْقَالِ مِنَ الْأَثَرِيَّةِ عَلَيْنَا  
 كَيْ تَعْلُوَ رَأْسُ الْكُومَةِ حَتَّى

تَبْلُغَ مَنَظِقَةَ لَهَيْبِ الشَّمْسِ فَتَحْتَرِقَ بِهَا ،  
 وَبِحَيْثُ تَرَى جَبَلَ الْأَوْسَا كَالْبَثْرَةِ إِنْ قِيسَ بِهَا !  
 مَا دُمْتَ تُرِيدُ الْجَعَجَعَةَ فَإِنَّ عَجِيجِي جَعَجَاعٌ أَيْضًا !  
 ٢٨٠ هَذَا مَحْضُ جُنُونٍ ! وَهَكَذَا يَكُونُ عِنْدَمَا تُشِيرُهُ النَّوْبَةُ :

الملكة

لَكِنَّهُ سَرْعَانَ مَا يَعُودُ هَادِتًا وَنَاعِمًا بِالصَّمْتِ كَالْحَمَامَةِ الَّتِي  
 غَدَا لَهَا فَرُخَانٍ يَكْتَسِيَانِ بِالزَّغَبِ الْمَذْهَبُ !

هاملت : هَلْ تَسْمَعُنِي يَا سَيِّدَ ؟ مَا سِرٌّ مَا أَلْقَاهُ مِنْ  
 خُشُونَةِ الْمُعَامَلَةِ ؟ إِنِّي أَحْبَبْتُكَ دَوْمًا !

٢٨٥ لَكِنْ ذَلِكَ غَيْرُ مُهِمٍّ ! مَهْمَا فَعَلَ الْإِنْسَانُ ،  
 حَتَّى لَوْ كَانَ هِرْقْلُ ،  
 فَالْقِطَّةُ سَوْفَ تَمُوءُ

وَالْكَلْبُ سَيَنْجَحُ يَوْمًا مَا !

{يُخْرِجُ هَامِلَتُ}

الملك : أَرْجُوكَ يَا هُورَاشِيُو الْكَرِيمُ كُنْ بِجَانِبِهِ !

{يخرج هوراشيو}

{إلى لايرتيس} اصْبِرْ وَثِقْ فِيمَا تَحَادَّثْنَا بِهِ فِي الْبَارِحَةِ

فَلَنْ نُؤَخِّرَ التَّنْفِيزَ بَعْدَ الْآنَ لَحِظْهُ ! ٢٩٠

يَا جِرْتُرُودُ أَيَّتُهَا الْكَرِيمَةُ ! فَلْتَجْعَلِي أَحَدًا يُرَاقِبُ ابْنَكَ !

وَسَوْفَ يَعْلُو فَوْقَ هَذَا الْقَبْرِ نُصْبٌ خَالِد !

عَمَّا قَرِيبٍ سَوْفَ يَرْجِعُ الْهُدُوءُ لِلْجَمِيعِ

لَكِنَّا نَحْتَاجُ لِلصَّبْرِ الْجَمِيلِ ثُمَّ نَشْرَعُ فِي الْعَمَلِ .

{يخرجون}

## المشهد الثانى

{يدخل هاملت وهوراشيو}

هاملت : يَكْفِي مَا قُلْنَاهُ بِهَذَا الشَّانِ . أَطْلِعُكَ الْآنَ عَلَى الْأَمْرِ الْآخَرِ .

هل تَذْكُرُ كُلَّ ظُرُوفِهِ ؟

هوراشيو : أَذْكُرُهَا يَا مَوْلَايَ !

هاملت : كُنْتُ أَحْسُ صِرَاعًا مِنْ لَوْنٍ مَا فِي قَلْبِي

أَذْهَبَ عَنِّي النَّوْمُ . حَتَّى لَكَأَنِّي أَسُوًّا حَالًا ٥

مِنْ بَعْضِ عُصَاةِ الْمَلَاكِينِ الْمَشْدُودِينَ إِلَى الْأَغْلَاكِ !

أَحْسَنْتُ بِأَنِّي مُنْذَفِعٌ كَيْ أَفْعَلَ شَيْئًا !  
 وَلَكُمُ أَحْمَدُ فِي نَفْسِي تِلْكَ التَّزْوَةُ ! اَعْلَمُ يَا صَاحِرِ إِذْنُ  
 أَنَّ تَهَوُّرَنَا أَحْيَانًا مَا يَنْفَعُنَا إِنْ فَشِلَ التَّدْبِيرُ الْمُحْكَمُ !  
 ١٠ وَالدَّرْسُ هُنَا أَنَّ مَصَاتِرَنَا فِي أَيْدِي اللَّهِ  
 مَهْمَا شَكَّلْنَاهَا وَبِأَيِّ صُورَةٍ -

هوراشيو

: عَيْنُ الْيَقِينِ حَقًّا !

هاملت

قُمْتُ وَغَادَرْتُ الْغُرْفَةَ وَلَبِسْتُ رِدَاءَ الْبَحْرِ الْوَاقِي  
 وَتَحَسَّسْتُ طَرِيقِي فِي الظُّلْمَةِ بَحْثًا عَنْ هَذَيْنِ الرَّجُلَيْنِ .  
 ١٥ حِينَ وَجَدْتُهُمَا أَخْرَجْتُ الْأَوْرَاقَ مِنَ الْجَعْبَةِ ،  
 وَبِإِيجَارٍ ، عُدْتُ إِلَى الْغُرْفَةِ وَتَجَاسَرْتُ الْآنُ -  
 إِذْ أَنَسَانِي الْخَوْفُ مَبَادِيَّ أَخْلَاقِي -

فَقَضَضْتُ الْخَاتَمَ فَوْقَ وَثِيقَةِ تَكْلِيفِ الْمَلِكِ الْمُخْتَوَمَةِ !  
 فَإِذَا بِي أَجِدُ بِهَا يَا هُورَاشِيُو خُبْنًا مَلَكِيًّا  
 ٢٠ فِي صُورَةٍ أَمْرٍ رَسْمِيٍّ رَيْنُهُ الْمَلِكُ بِشَتَّى الْأَسْبَابِ  
 مِمَّا يَتَعَلَّقُ بِسَلَامَةِ هَذَا الْبَلَدِ وَأَمِنْ أَنْجِلْتَرَةِ كَذَلِكَ !  
 وَتَعْجَبُ كَيْفَ يُصَوِّرُ أَمْرَ بَقَائِي حَيًّا  
 فِي صُورَةٍ جِنٍّ وَعَفَّارِيَتٍ شَرِيرَةٍ !  
 أَمَّا الْأَمْرُ فَكَانَ يَقُولُ بَأَنَّ عَلَى مَلِكِ أَنْجِلْتَرَةِ بِالْأُ يَصْبِرُ

ما إِنْ يَنْظُرُ تِلْكَ الْوَرَقَّةَ ، بَلْ أَنْ يَقْطَعَ رَأْسِي فَوْراً  
حَتَّى إِنْ لَمْ يَشْحَذْ سِكِّينَهُ !

هوراشيو : هل هذا معقول ؟ ٢٥

هاملت : ها هو ذا التَّكْلِيفُ الْمَلِكِيُّ ! اقْرَأْهُ إِذَنْ أَنْتَ عَلَى مَهْلٍ !  
لَكِنْ أَفْلاً تَسْمَعُ مَا أَقْدَمْتُ عَلَيْهِ أَنَا ؟

هوراشيو : بل أرجو ذلك !

هاملت : حِينَ وَجَدْتُ شِبَاكَ الْحِسَّةِ قَدْ نُصِبَتْ حَوْلِي -

٣٠ حَتَّى مِنْ قَبْلِ التَّمْهِيدِ لِدَوْرِ يَلْعَبُهُ ذِهْنِي فِي ذَاكَ الْمَسْرَحِ

بَدَأَ الدَّهْنَ يُمَثِّلُ فَوْراً ! فَجَلَسْتُ وَأَعْدَدْتُ وَثِيقَةَ تَكْلِيفٍ أُخْرَى

وَكَتَبْتُ النَّصَّ بِخَطِّ الْكُتَّابَةِ فِي الدِّيْوَانِ

إِذْ كُنْتُ أَحْطَتْ بِمَا يَعْرِفُهُ السَّاسَةُ وَالْكِبَرَاءُ

مِنْ حِطَّةٍ مَنُوبَةٍ أَصْحَابِ الْخَطِّ الْحَسَنِ !

٣٥ وَلِذَلِكَ جَاهَدْتُ لِكَيِّ أَنْسَى خَطِيئَةَ الْحَسَنِ وَإِنْ كَانَتْ

مَعْرِفَتِي قَدْ نَفَعَتْنِي الْآنَ .

أَفْلاً تَرْغَبُ أَنْ تَعْرِفَ فَحَوِيَّ مَا سَطَّرْتُ ؟

هوراشيو : حقاً يا مَوْلَايَ الْأَكْرَمَ !

هاملت : كَتَبْتُ مُطْلَبًا جَادًا مُلِحًا مِنْ مَلِيكِنَا إِلَى مَلِيكِ أَنْجِلْتِرا

يُكَلِّفُ الْأَخِيرَ فِيهِ قَائِلًا :



وحيثُ إنَّ انجَلَتِراً تُبْدِي لَنَا الإِخْلَاصَ فِي الْجَزِيَّةِ ،  
 وحيثُ إنَّنا نَرْجُو بأنْ تَنمو المَحَبَّةُ بَيْنَنَا كَمَا تَنمو النَّخِيلُ ، ٤٠  
 وحيثُ إنَّنا نَرْجُو السَّلَامَ أَنْ يَزْهُو عَلَى الدَّوَامِ بِالسَّنَابِلِ الْمُزْهِرَةِ ،  
 وَأَنْ يَكُونَ رَابطًا بَيْنَ الْوِدَادِ فِي الْقُلُوبِ ،  
 وَغَيْرَهَا مِنَ الْحَيَّاتِ كَالْحَمِيرِ بِالْهَرَاءِ مُثْقَلَاتٌ ،  
 فَإِنَّهُ عَلَى الْآخِرِ حَالِمًا يَرَى الْخِطَابَ ثُمَّ يَعْرِفُ الْمَضْمُونُ  
 بِلا تَرَدُّدٍ وَدُونَ أَنْ يَحِيدَ عَمَّا فِيهِ قِيدَ أَنْمَلَةٍ ٤٥  
 أَنْ يَقْتُلَ اللَّذِينَ يَحْمِلَانَهُ بِلا إِبْطَاءٍ  
 وَدُونَ أَنْ يُتِيحَ مُهْلَةٌ لِمَطْلَبِ الْغُفْرَانِ قَبْلَ الْمَوْتِ !

هوراشيو : لَكِنْ كَيْفَ خَتَمْتَ رِسَالَتَكَ إِذَنْ ؟

هاملت : وَقَفْتُ بِجِوَارِي حَتَّى فِي هَذَا الْأَمْرِ عِنَايَةُ رَبِّي

إِذْ كَانَ مَعِيَ فِي حَافِظَتِي خَاتَمٌ وَالِدِي الرَّاحِلِ

وَهُوَ نَظِيرُ الْخَاتَمِ لِلْمَلِكِ الْحَالِي . ٥٠

إِذْ ذَاكَ طَوَيْتُ التَّكْلِيفَ بِنَفْسِ طَرِيقَةٍ تَكْلِيفِ الْمَلِكِ السَّابِقِ

وَجَعَلْتُ عَلَيْهَا التَّوْقِيعَ وَخَاتَمَهَا ثُمَّ أَعَدْتُ الْمُسْتَبَدَّلَةَ إِلَى

مَوْقِعِهَا سَالِمَةً دُونَ إِحَاطَةِ أَحَدٍ قَطُّ بِمَا كَانَ !

فِي الْيَوْمِ التَّالِيِ جَرَتْ الْمَعْرَكَةُ الْبَحْرِيَّةُ وَلَقَدْ

سَبَقَ لَكَ الْعِلْمُ بِهَا وَبِمَا أَعَقَبَهَا ! ٥٥

هوراشيو : وهكذا يَمْضِي لِحَتْفِهِ إِذَنْ رُوزُنْكَرَانْتَسَ وجيلدنستيرن !

هاملت : يا عجباً لك ! أفعماً قَبْلَ السَّعَى بنفسٍ راضيةٍ في هذا المَسْعَى ؟

وَإِذَنْ فَهُمَا لَا يَخِرَّانِ ضَمِيرِي إِطْلَاقًا ! وهَلَاكُهُمَا مِنْ صِنْعِهِمَا !

٦٠ ما أخطرَ لِضِعَافِ المَعْدِنِ أَنْ يَقِفُوا بَيْنَ أَسِنَّةِ أَسِيَّافٍ

مَاضِيَةٍ غَاضِبَةٍ فِي أَيْدِي خَصَمَيْنِ ذَوَى جَبَرُوتٍ !

هوراشيو : لكنْ أَيْ مُلِكٍ هَذَا ؟

هاملت : أَلَا تَرَى بَأْنَ وَاجِبِي غَدَاً إِرْهَاقَ رُوحِهِ ؟

مَنْ بَعْدَ مَا أَتَى مِنْ قَتْلِهِ أَبِي المَلِكِ ، وَمَنْ فُجُورِهِ بِوَالِدَتِي ،

٦٥ وَمَنْ تَدَخَّلَ حَتَّى يَحُولَ أَنْ أُحَقِّقَ الأَمَالَ بِانْتِخَابِي مُلِكًا ،

وَمَا أَلْقَاهُ مِنْ شِصٍّ لِكَيْ يَصِيدَ رُوحِي نَفْسَهَا

بِهَذِهِ المَكِيدَةِ الخَدَّاعَةِ ؟ أَلَسْتُ مُلْزَمًا بِأَنْ

تَقْضِي عَلَيْهِ هَذِهِ الذَّرَاعُ دُونَ وَخْزٍ مِنْ ضَمِيرٍ ؟

أَلَنْ تُصِيبَنَا اللُّعَنَاتُ إِنْ تَرَكْنَا ذَلِكَ القَرْحَ الحَبِيثَ فِي

٧٠ طَبِيعَةِ الإنسانِ يَنْشُرُ المَزِيدَ مِنْ شُرُورِهِ ؟

هوراشيو : سَرَّعَانَ مَا يُخْبِرُهُ مُلِكُ انْجِلْتَرَا

بِمَا أَدَّى إِلَيْهِ ذَلِكَ التَّدْبِيرُ !

هاملت : حَقًّا لَكِنَّ المُهْلَةَ تَسْمَحُ لِي بِالتَّنْفِيزِ !

وَرُوحُنَا تُفَارِقُ الأَجْسَادَ فِي غَمْضَةِ عَيْنٍ !

٧٥

لَكُنْتُ أَحْسُ بِالْأَسَى الشَّدِيدِ أَيُّهَا الصَّدِيقُ

لَأَتْنِي خَرَجْتُ عَنْ طَوْرِي

يَوْمَ لِقَاءِ لَا يَرْتِيسُ ! فَإِنِّى إِذَا وَازَنْتُ حَالَهُ بِحَالِي

رَأَيْتُهُ فِى نَفْسٍ مِجْتَنِي ! لَسَوْفَ أَرْجُو الْعَفْوَ مِنْهُ أَوْ رِضَاهُ !

لَكِنْ ثَوْرَةٌ حُزْنِهِ كَانَتْ وَرَاءَ ثَوْرَتِي الْعَنِيفَةِ !

٨٠

هوراشيو : مهلاً ! مَنْ الْقَادِمُ ؟

{يدخل أوزريك - من رجال القصر}

اوزريك : مرحباً بعودة معاليكم إلى الدنمرك

هاملت : بكل تواضع أشكرك يا سيدى . {جانباً إلى هوراشيو} هل

تعرف ذلك الذى يشبه ذبابة الماء ؟

هوراشيو : لا يا مولاي الكريم !

هاملت : لقد شَرُفْتَ بجهلك إتياءه ، فإن معرفته من الرذائل ! إنه يملك ٨٥

أراضى شاسعة وخصبة . فإذا غدا وَحَشٌ ما سيد الوحوش

وجدته يتناول عُلْفَهُ على مائدة الملك ! إنه جِلْفٌ ريفى ، لكنه

كما قلتُ يملكُ مساحاتٍ كبيرة من التراب !

اوزريك : مولاي الرقيق ! لو سَمَحَ وقتُ سيادتِكُمْ ، فسوف أبلغُكم أمراً ٩٠

ما من صاحبِ الجلالة !

- هاملت : سَأَسْمَعُهُ بِكُلِّ انْتِبَاهٍ يَا سِيدِي ! ضَعْ قُبْعَتَكَ فِي مَكَانِهَا  
الصَّحِيحِ ، فَوْقَ رَأْسِكَ !
- اوزريك : أَشْكُرُ مُعَالِيَكُمْ ! لَكِنَّ الْجَوَّ شَدِيدُ الْحَرَارَةِ .
- هاملت : لَا ! صَدَّقْنِي ! بَلْ شَدِيدُ الْبُرُودَةِ ! فَالرياحُ شِمَالِيَّةٌ ! ٩٥
- اوزريك : حَقًّا ! الْجَوُّ بَارِدٌ نَوْعًا مَا يَا مُوَلَايَ .
- هاملت : وَمَعَ ذَلِكَ فَأُظَنُّ أَنَّهُ خَانَقٌ بِأَكْثَرٍ مِمَّا أَتَحْمَلُ أَنَا !
- اوزريك : إِلَى أَبْعَدِ حَدٍّ يَا مُوَلَايَ ! خَانَقٌ جَدًّا - إِنْ صَحَّ التَّعْبِيرُ - وَإِنْ  
كُنْتُ لَا أَدْرِي السَّبَبَ ! مُوَلَايَ ! لَقَدْ أَمَرَنِي صَاحِبُ الْجَلَالَةِ ١٠٠  
أَنْ أَخْبِرَكُمْ أَنَّهُ رَاهِنٌ بِمَبْلَغٍ كَبِيرٍ عَلَى تَفَوُّقِكُمْ . سِيدِي : الْأَمْرُ  
وَمَا فِيهِ هُوَ أَنْ -
- هاملت : {يُشِيرُ إِلَيْهِ بِأَنْ يَلْبَسَ قُبْعَتَهُ} أَرْجُوكَ ! تَذَكَّرْ -
- اوزريك : لَا يَا مُوَلَايَ الْكَرِيمَ ! مِنْ أَجْلِ رَاحَتِي ، أَصَدِّقُكَ الْقَوْلَ ! ١٠٥  
سِيدِي ! مِنْذُ فِتْرَةٍ قَصِيرَةٍ ، جَاءَ لَايِرْتِيسُ إِلَى الْقَصْرِ ، وَهُوَ  
- صَدَّقْنِي - سَيِّدٌ كَامِلٌ ، خِصَالُهُ مُمْتَازَةٌ ، دَمِثُ الْخُلُقِ ، طَلَقُ  
الْمُحْيَا ، بَلْ - وَأَنَا أَذْكَرُ مَا أَعْرِفُهُ عَنْهُ - يُعْتَبَرُ مِثَالًا لِكَرَمِ  
الْمَنْبِتِ وَشِمَائِلِ الْإِسَادَةِ الْفُضْلَاءِ ! وَسَوْفَ تَجِدُ فِيهِ جِمَاعًا مَا ١١٠  
يَتَمَنَّى كَرِيمُ الْمَنْبِتِ مِنْ خِلَالِ !
- هاملت : {يُحَاكِي أَسْلُوبَهُ الْمُتَقَرَّرَ كَأَنَّمَا يَسْخَرُ مِنْهُ} سِيدِي ! إِنْ تَعْرِيفُكَ لَهُ

لا يَخْسُهُ حَقًّا ! وإن كنتُ وَاثِقًا أنَّ إعدَادَ قَوَائِمٍ مُفَصَّلَةٍ  
لشمائله، يُعِينِي حِسَابَ الذَّاكِرَةِ ، بل ويجعلُها تَتَخَبَّطُ وهي  
تُتَابِعُهُ بِسَبَبِ سُرْعَةِ انْطِلَاقِ سَفِينَتِهِ ! فَإِنْ رَأَيْتُ أَنْ أَصْدُقَ ١١٥  
امْتِدَاحَهُ قُلْتُ إِنَّهُ عَيْنُ الْعِظْمَةِ ، وَإِنَّهُ مُرَكَّبٌ مِنَ الْخِصَالِ النَّادِرَةِ  
الَّتِي لَا نَظِيرَ لَهَا ، بَلْ إِنِّي لَأَقُولُ إِنَّكَ لَوْ أَرَدْتَ لَهُ نَظِيرًا أَوْ  
شَبَهًا فَلَنْ تَجِدَهُ إِلَّا فِي مِرَآئِهِ ، وَمَنْ ذَا الَّذِي يَسْتَطِيعُ أَنْ يَسِيرَ ١٢٠  
فِي آثَرِهِ غَيْرُ ظِلِّهِ ؟ وَهَذَا يَكْفِي !

اوزريك : حديثك يا مولاي عنه لا يأتيه الباطل !

هاملت : وما شأنى بذلك يا سيدى ؟ لماذا نُغَلِّفُ رَفِيعَ الْقَدْرِ بِكَلِمَاتٍ  
غَلِيظَةٍ ؟

اوزريك : سيدى ؟

هوراشيو : أَلَا نَسْتَطِيعُ الْتِفَاهِمَ بِلُغَةٍ أُخْرَى ؟ لَا شَكَّ أَنَّكَ تَسْتَطِيعُ التَّعْبِيرَ ١٢٥  
بِأَسْلُوبٍ أَقْرَبَ لِلتَّفَاهِمِ !

هاملت : مَا سَبَبُ ذِكْرِكَ لِهَذَا السَّيِّدِ الْمُهَذَّبِ ؟

اوزريك : لَا يَرْتَسِ ؟

هوراشيو : لَقَدْ خَلَا وَفَاضَهُ بَعْدَ أَنْ أَنْفَقَ كُلَّ كَلِمَاتِهِ الذَّهَبِيَّةِ . ١٣٠

هاملت : نَعَمْ ! لَا يَرْتَسِ يَا سَيِّدِي !

اوزريك : أَعْرِفُ أَنَّكَ لَسْتَ جَاهِلًا -

- هاملت : {مقاطعاً} لكم أودُّ أن تعرفَ ذلك يا سيدي ! ولئن عرفتَ ،  
وأقسم ، فلن يزيدني ذلك شرفاً تكلم يا سيد !
- اوزريك : أقصدُ أنك لستَ تجهلُ أن لايرتيس ممتازٌ في - ١٣٥
- هاملت : لا أجرؤ على الاعترافِ بذلك ، وإلا كنتُ أقرن نفسي به تفوقاً !  
إذ لا يعرف إنساناً خيراً المعرفةِ إلا من يعرف نفسه !
- اوزريك : أعني يا سيدي تفوقه في فنون السلاح ؛ فإن الذين يخدمونه  
يقولون إن تفوقه في هذا المجال لا يبارى ! ١٤٠
- هاملت : وما سلاحه ؟
- اوزريك : السيف والخنجر .
- هاملت : هذان سلاحان لا واحد . لكن لا بأس !
- اوزريك : لقد راهنه الملك يا سيدي بستة من جياد البربر ، وراهنه ١٤٥  
لايرتيس - كما سمعت - بستة من السيوف الفرنسية  
والخناجر ، بلوازمها من أحزمة وحمائل وما إلى ذلك . وثلاثُ  
علائقٍ منها مبتكرةُ الصنع تُروقُ الخيالَ حقاً ، وثلاثُ المقابضِ  
جداً ! إنها علائقُ بالغةُ الرقة ، مزركشةٌ بزخارف كثيرة . ١٥٠
- هاملت : ماذا تعني بالعلائق ؟
- هوراشيو : كنت أعرف أنك لابد أن ترجع إلى الهامش قبل إدراك  
ما يعني !

- اوزريك : العلائق يا سيدى هى الحمائل .
- هاملت : سيكون اللفظ أقرب للمعنى إذا استطاع المرء أن يحمل المدفع على جنبه ! وأرجو عندها أن نستمر فى استعمال لفظ العلائق ! ١٥٥
- على أية حال ! كنت تقول إن الرهان هو ستة من جياد البربر فى مقابل ستة سيوف فرنسية بلوازمها ، وثلاث علائق كثيرة الزخارف - هذا هو الرهان الفرنسى فى مقابل الرهان الدثركى . لكن لماذا عقَدَ الملك هذا 'الرهان' كما تسميه ؟ ١٦٠
- اوزريك : لقد راهن الملك يا سيدى على أن لايرتس لن يتفوق عليك بأكثر من ثلاث إصابات فى الجولات الاثنتى عشرة ، أى لا تزيد النتيجة عن اثنتى عشرة فى مقابل تسعة . وسوف يبدأ ١٦٥
- الإعداد للتنفيذ فوراً إذا تفضلتم معاليكم بالإجابة .
- هاملت : وإذا كانت إجابتى بالنفى ؟
- اوزريك : أقصد يا مولاي قبول التحدى !
- هاملت : سوف أتمشى هنا فى هذه القاعة ، وأرجو أن يأذن لى صاحب الجلالة ، فهذه ساعة رياضتى . فإذا أحضرتُ السيوفُ ، وأبدى خصمى الكريم موافقته ، وظل الملك عند رأيه ، فسوف أكسب له الرهان لو استطعت ، وإلا فلن أجنى إلا العار والطعنات الثلاث الزائدة ! ١٧٥



اوزريك : هل أبلغه إذن بهذا الرد ؟

هاملت : أو بشيء يفيد ذلك ، بعد زخرفته بما تريد من أساليبك .

اوزريك : أرجو معاليكم أن تتقبلوا ولائى !

{يخرج أوزريك}

هاملت : وتقبل منى الشكر . لقد أحسنَ بتقديمه بنفسه ، فليس لدينا ١٨٠

لسان يستطيع أن يقدمه بدلاً منه .

هوراشيو : غادر طائر الزقزاق العشّ وقشر البيضة ما زال على رأسه !

هاملت : لا شكّ أنّه كانَ يقدم التحية لثدى أمه قبل أن يرضع ! وهكذا

تراه مع الكثيرين من سِرْبِ الطير الذى أعرفه ، والذين ١٨٥

يَحْظُونَ بِأعجاب هذا الزّمانِ الملوّث ، لا يرددون إلا ألفاظَ

الدّجلِ الشائعة ، وهى التى سادت أحاديثهم بفعل العادة ،

فأصبحت كالزبدِ الطافى ، حتى تمكنوا من إقحام أنفسهم

وإحراز النصر على أرجح الآراء القائمة على الخبرة ، لكن

أمرهم لا يلبثُ أن ينكشفَ عند الامتحانِ مثلَ الفقّاقيع التى ١٩٠

تنفجر عند النفخ عليها !

{يدخل أحد الأشراف}

الشريف : مولاي ! كان الملكُ قد أرسلَ بتحيته إليك مع الشابّ أوزريك ،

الذى عاد فأخبرَ جلالته أنّكم تنتظرونه فى القاعة . وقد

أرسلنى الآن لأعرفَ إنْ كُتِمَ تُريدونَ مُنَازَلَةَ لايرتيسَ الآنَ ، أم ١٩٥  
تَرْجُونَ الانتظارَ ؟

هاملت : ما زلت عند رأى فى مرضاة الملك ، فإذا رأى أن الوقت  
مناسب ، فأنا جاهز ! وسواء كان ذلك الآن أو فى أى وقت  
آخر ، ما لم أفقد قدرتى فيما بعد !

الشريف : الملك والملكة والجميع فى طريقهم إلينا الآن ! ٢٠٠

هاملت : مرحبًا بهم .

الشريف : والملكة تقول لبتك بُدى قدرًا من الودِّ والمُجَامَلَةِ إلى لايرتيس  
قبل أن تشرعًا فى اللعب .

هاملت : يا حَبَّذًا بما أَشَارَتْ به !

{يخرج الشريف}

هوراشيو : سوف تخسر يا مولاي ! ٢٠٥

هاملت : لا أَظُنُّ ذلك . فمنذ أن رَحَلَ إلى فرنسَا لم أُنْقَطِعْ عن المِران ،  
وسوف أَكْسِبُ الرّهانَ على الإصاباتِ الزائدة ! لكنك لا تتصور  
ما يخالجنى من هَمٍّ بالغٍ فى قلبى ! لكن لا بأس !

هوراشيو : لا يا مولاي الكريم ! ٢١٠

هاملت : إنه إحساسٌ غيرُ منطقيّ ، لا يزيدُ عن الهَوَاجِسِ التى قد تُقلِقُ  
النساء !

- هوراشيو : إذا شَعَرْتَ بِنُفُورِ قَلْبِكَ مِنْ شَيْءٍ فَاقْبِلْ مَا يَقُولُهُ ! وَسَوْفَ  
أَحُولُ دُونَ حُضُورِهِمْ ، وَأُبْلِغُهُمْ بِأَنَّكَ مُتَوَعِّكٌ !
- هاملت : على الإطلاق ! إِنَّا نَتَّحِدِي النُّذْرَ ! إِنْ الْعُصْفُورَ الصَّغِيرَ ٢١٥  
لَا يَسْقُطُ إِلَّا بِقَدَرٍ مَكْتُوبٍ ! فَإِذَا جَاءَ أَجَلُ شَيْءٍ مُحَالٌ أَنْ  
يَتَأَخَّرَ ، وَإِذَا كُتِبَ لَهُ إِلَّا يَتَأَخَّرَ فَسَوْفَ يَأْتِي الْآنَ ، وَإِذَا لَمْ  
يَأْتِ الْآنَ فَلَا يَدُ أَنْ يَأْتِيَ يَوْمًا مَا ! أَهَمُّ شَيْءٍ هُوَ أَنْ تَكُونَ  
مُسْتَعِدًّا ! وَمَا دَامَ الْإِنْسَانُ يَجْهَلُ مَا سَيَتْرَكُ وَرَاءَهُ ، فَمَا ضَرَرْنَا  
أَنْ نَرْحَلَ مُبَكَّرًا ؟ فليكنْ ما يكون ! ٢٢٠
- {يقوم الأتباع بإعداد منضدة. يسمع دوى الأبواق والطبول،  
ويدخل بعضهم حاملين الوسائد ، ثم يدخل الملك والملكة،  
ولايرتس {وأوزريك} وجميع أعضاء الديوان الملكي ،  
والحاشية ومعهم السيوف والخناجر}
- الملك : أَقْبِلْ يَا هَامِلَتِ أَقْبِلْ ! خُذْ هَذِي الْيَدَ مِنِّي !
- {يضع يد لايرتس في يد هاملت}
- هاملت : يَا سَيِّدِي ! أَرْجُوكَ أَنْ تَصَفِّحَ عَنِّي ! إِنِّي أَسَأْتُ إِلَيْكَ لَكِنِّي  
أَرْجُوكَ صَفْحًا مِنْ لَدُنْ رَجُلٍ كَرِيمٍ الْمُنِيتِ !  
فَالْمَاجِدُونَ الْحَاضِرُونَ يَعْلَمُونَ (وَمِثْلَمَا لَا بُدَّ قَدْ سَمِعْتَ أَنْتِ)  
مِقْدَارَ مَا يَنَالُهُ مِنِّي خِبَالِي الْمُسْتَطِير ! ٢٢٥

أما الذى فعلته فأثار إخلاص البُوءة عندك  
وأثار سُخطك مثلما مسَّ الشرف ،  
فأنا أقول الآن وليشهد على القوم إنه كان الجنون !  
أترى تعمّد أن يسىء إليك هاملت ؟ هذا مُحال !  
٢٣٠ إن كان هاملت عن طبيعته ابتعد  
وكان عندها وذاته تُنكره قد أغضب الصديق لايرتيس  
فمن أساء حقاً لم يكن هاملت !  
بل إن هاملت يُنكرُ الإساءة !  
إذن من الذى أتاها ؟ أقول إنه جنونه  
إذن يكون هاملت قد أصابته الإساءة  
٢٣٥ وهاملت المسكين عاداهُ جنونه !  
لَيْتَ التَّصَلُّ مِنْ تَعَمُّدٍ أَيْ سُوءِ بَكْ ، فى الحَضْرَةِ الْمَلَكِيَّةِ ،  
يكون ضامناً لبراءتى فى نظرك - وأنت ذو عقلٍ كريمٍ سامٍ !  
قل إننى أطلقتُ سهمًا طارَ فى الدارِ فطاشُ  
وإذ به يؤذى شقيقى !  
٢٤٠ : هذأتُ بنفسى غَضَبَةُ البُوءَةِ التى استثيرتُ  
والحقُّ إنها أشدُّ ما يحشُّنى على الأخذِ بِثَأْرِى ،  
أما دواعى شرفى - فإنها تقضى بأن

أَظَلَّ فِي ابْتِعَادِي عَنْكَ عَارِفًا عَنْ أَىِّ صَلَاحٍ  
حَتَّى أَرَى فَتَوَى تُوَيْدُهُ وَتَدَعَمُهَا السَّوَابِقُ

٢٤٥ مِنْ لَدُنْ بَعْضِ الْأَسَاتِذَةِ الْكِبَارِ وَمَنْ تُزَكِّيهِمْ نَزَاهَتُهُمْ  
حَتَّى أَصُونُ كَرَامَةَ اسْمِي . وَإِذَنْ فَحَتَّى ذَلِكَ الْحِينِ فَإِنِّي  
أَقْبِلُ الْحُبَّ الَّذِي قَدَّمْتَهُ لِي ، وَأَرَاهُ حُبًّا لَنْ أُسِيءَ إِلَيْهِ !  
هاملت : وَأَنَا أَرْحَبُ دُونَ أَىِّ تَحْفَظُ بِكَلَامِكَ !

وَلَقَدْ قَبِلْتُ رَهَانَكَ الْأَخْوَى ! وَلَسَوْفَ أَلْعَبُ هَذِهِ الْمُبَارَاةَ إِذَنْ  
وَبِكُلِّ حُرِّيَّةٍ ! هَاتُوا السُّيُوفَ !

٢٥٠ لايرتيس : فَلْيَأْخُذْ كُلُّ سَيْفَةٍ !

هاملت : سَاكُونِ مَجَالًا تَسْطَعُ فِيهِ وَتَبْرُقُ يَا لايرتيس !

فِي وَسْطِ سَمَاءِ جَهَالَتِي الظُّلُمَاءِ سَتَبَدُّو  
بِإِرَاعَتِكَ كَنَجْمٍ فِي أَحْلَاكِ لَيْلَةٍ  
يَلْتَهَبُ فَيَنْطَلِقُ الشَّرُّ اللَّالَاءُ !

لايرتيس : لَا تَسْخَرْ مِنِّي يَا سَيِّدَ !

٢٥٥ هاملت : كَلَّا ! قَسَمًا بِيَمِينِي هَذِي !

الملك : قَدَّمَ لَهُمَا السَّيْفَيْنِ أَيَا أَوْزْرِيكَ ! يَا ابْنَ أَخِي هَامِلْتُ

أَعَرَفْتَ شُرُوطَ رَهَانِي ؟

هاملت : خَيْرَ الْمَعْرِفَةِ أَيَا مَوْلَايَ ! وَأَرَى أَنَّ جَلَالَتَكُمْ

- قد رَاهَنَ فِي الْحَقِّ عَلَى الطَّرَفِ الْأَضْعَفِ !
- الملك : لَا أَخْشَى ذَلِكَ ! فَلَقَدْ شَاهَدْتُكُمَا مِنْ قَبْلُ ،  
وَرَأَيْتُ تَفَوُّقَهُ ، وَحَسَبْتُ لِدَاكَ حِسَابَهُ ! ٢٦٠
- لايرتيس : هَذَا سَيْفٌ أَثْقَلَ مِمَّا أَبْغَى ! فَلَاخْتَرْتُ غَيْرَهُ .
- هاملت : هَذَا يُعْجِبُنِي . أَهِيَ جَمِيعًا مُتَسَاوِيَةُ الطُّولِ ؟
- اوزريك : نَعَمْ يَا سَيِّدِي الْكَرِيمِ .

{يستعدان للعب المباراة}

- {يدخل الخدم حاملين} {أقداح النبيذ}
- الملك : فَلْتَضَعُوا أَقْدَاحَ الْخَمْرِ عَلَى الْمِنْضَدَةِ هُنَاكَ !
- ٢٦٥ إِنْ كَانَ لِهَامِلَتِ أَنْ يَنْجَحَ فِي أُولَى أَوْ ثَانِيَةِ الْجَوْلَاتِ  
أَوْ أَمَكَّنَهُ أَنْ يَتَعَادَلَ أَثْنَاءَ الثَّالِثَةِ  
فَلْتُطْلِقْ كُلُّ مَدَافِعِنَا نِيرَانًا تَحَايَا فَوْقَ الْأُبْرَاجِ  
وَلْيَشْرَبْ هَذَا الْمَلِكُ إِذْنًا قَدَحًا فِي صِحَّةِ هَامِلَتِ  
وَلْيَلْقَ بِلَوْلُؤَةٍ فِي تِلْكَ الْكَأْسِ  
٢٧٠ لَوْلُؤَةٌ أَغْلَى مِمَّا رَيْنَ تَيْجَانُ مَلُوكِ أَرْبَعَةٍ  
جَلَسَ الْوَاحِدُ مِنْهُمْ بَعْدَ الْآخِرِ فِي عَرْشِ الدَّمْرِكِ !  
هَاتُوا لِي الْأَقْدَاحَ ! وَلْيَتَحَدَّثْ صَوْتُ الطَّبْلِ إِلَى الْأَبْوَاقِ !  
وَإِذْنًا سَتُهِيبُ الْأَبْوَاقُ بِكُلِّ مَدَافِعِنَا ،

وَتُخَاطَبُ طَلَقَاتُ الْمِدْفَعِ أَجْوَارَ سَمَاوَاتِ الْكَوْنِ

فَتَقُولُ سَمَاوَاتُ الْكَوْنِ إِلَى الْأَرْضِ :

٢٧٥ "إِنَّ الْمَلِكَ الْآنَ .. يَشْرَبُ نَخْبًا فِي صِحَّةٍ هَامِلَتِ !"

هَيَّا فَلْنَبْدَأْ . وَعَلَى الْحُكَّامِ مُتَابَعَةُ اللَّعْبَةِ بَعْيُونَ يَقْظُهُ !

هاملت : هَيَّا إِذْنُ يَا سَيِّدِي !

لايرتيس : هَيَّا يَا مَوْلَايَ

{يتبارزان}

هاملت : وَاحِدَةٌ !

٢٨٠ لايرتيس : لَا !

هاملت : مَا رَأَى الْحَكَمَ ؟

الحكم : إِصَابَةٌ ! إِصَابَةٌ وَأَضِیْحَةٌ بِلَا جِدَالٍ !

لايرتيس : فَلْيَكُنْ ! هَيَّا ثَانِيًا !

الملك : اصْبِرْ ! هَاتِ لِي كَأْسًا ! إِيهِ يَا هَامِلَتِ ! هَذِهِ لَوْلُؤَةٌ لَكَ !

إِنِّي أَشْرَبُ نَخْبِكَ !

{أصوات طبول وأبواق وطلقة مدفع}

٢٨٥ قَدِّمُوا الْكَأْسَ إِلَيْهِ !

هاملت : بَلِ الْلَعْبُ هَذِي الْجَوْلَةُ قَبْلَ الْكَأْسِ . دَعَهَا الْآنَ ! هَيَّا !

{يتبارزان}



واحدة أخرى . ما رأيك ؟

لايرتيس

: لا أنكرها !

الملك

: إن ابنتنا سيكسب !

الملكة

٢٩٠ : بل يتفصّد بالعرق ويلهث ! خذ يا هاملت منديلي !

جفف عرقك ! الملكة تشرب نخبك يا هاملت !

هاملت

: ما أكرم مولاتي !

الملك

: لا تشربي يا جرثود !

الملكة

٢٩٥ : لا بل سأشرب ! مولاي لا تؤاخذني !

{تشرب وتقدم الكأس إلى هاملت}

الملك

: {جانبا} تلك هي الكأس المسمومة ! سبق السيف العذل !

هاملت

: لا أجرؤ أن أشرب يا مولاتي الآن - بل بعد قليل !

الملكة

: أقبل ! دعني أمسح لك وجهك .

لايرتيس

: هل أضربه يا مولاي الآن ؟

الملك

: لا أستصوب ذلك .

لايرتيس

٣٠٠ : {جانبا} إنني لأكاد أخالف في ذاك ضميري !

هاملت

: هيا للشوط الثالث يا لايرتيس ! إنك لا تلعب لعبا جادا !

ابدل في طعناتك أقصى قوة ! وأكاد أظن بأنك تهزأ بي !

لايرتيس : أَتَقُولُ أَظُنُّ إِذَنْ هَيَّا ٣٠٥

{يتبارزان}

اوزريك : لَمْ يُصَبِّ أَيُّهُمَا !

لايرتيس : هَذِي الْمَرَّةُ سَأُصِيبُكَ !

{لايرتيس بجرح هاملت ، ثم بصطرعان

ويتبادلان سيفيهما}

الملك : فَلْيَفْتَرِّقَا الْآنَ ! إِنَّهُمَا فِي ثَوْرَةٍ غَضَبٍ مَحْمُومَةٍ !

هاملت : لَا بَلْ نَلْعَبُ ! هَيَّا !

{يجرح لايرتيس . تسقط الملكة}

اوزريك : تَوَقَّفَا ! وَلْنَنْقِذِ الْمَلِكَةَ !

هوراشيو : كِلَاهُمَا جَرِيحٌ ! مَوْلَايَ كَيْفَ كَانَ ذَلِكَ ؟ وَكَيْفَ حَالُكَ ؟ ٣١٠

اوزريك : وَكَيْفَ لَا يَرْتِيسُ حَالُكَ ؟

لايرتيس : هَا أَنْذَا أَقَعُ بِشَرِّكَ كُنْتُ نَصَبْتُ حَبَائِلَهُ يَدَيَّ !

مثلُ دَجَاجِ الْغَابِ الْأَحْمَقِ ! يَا أَوْزْرِيكَ !

حُقَّ عَلَيَّ الْقَتْلُ بِمَا دَبَّرْتُ مِنَ الْغَدْرِ !

هاملت : مَا حَالُ الْمَلِكَةِ ؟

الملك : مُغْمًى عَلَيْهَا بَعْدَ أَنْ رَأَتْ الدِّمَاءَ تَسِيلُ !

الملكة : لَا لَا بَلِ الشَّرَابُ ! ذَاكَ الشَّرَابُ يَا حَبِيبِي هَامَلْتِ ! ٣١٥

ذَاكَ الشَّرَابُ ! ذَاكَ الشَّرَابُ ! كَانَ مَسْمُومًا !

{تموت}

هاملت

: يَا لِلْمَكِيدَةِ ! يَا مَنْ هُنَاكَ ! فَتَغْلِقُوا الْأَبْوَابَ !

وَقَعْتَ خِيَانَةً ! فَلَنُكْشِفَ الْآنَ عَنِ السَّرِّ !

{يخرج أوزريك}

لايرتيس

: بَلْ إِنَّهَا هُنَا يَا هَامِلَتُ ! لَقَدْ قُتِلَتْ يَا هَامِلَتُ !

وَلَيْسَ فِي الدُّنْيَا دَوَاءٌ يَنْفَعُكَ ! وَلَنْ تَعِيشَ نِصْفَ سَاعَةٍ ! ٣٢٠

أَمَّا أَدَاةُ الْغَدْرِ فَهِيَ فِي يَدِكَ !

السَّيْفُ لَمْ يَتَلَمَّ وَطَرَفُهُ مَسْمُومٌ !

أَمَّا أَنَا فَارْتَدَّ هَا هُنَا كَيْدِي إِلَى نَحْرِي ! انْظُرْ !

لَقَدْ رَقَدْتُ ثُمَّ لَنْ أَقْوَى عَلَى النُّهُوضِ مِنْ جَدِيدٍ أَبَدًا !

٣٢٥

وَلَقَدْ قَضَيْتُ بِالسَّمِّ وَالِدَتَكَ

وَلَمْ يَعْذُ عِنْدِي عَلَى الْكَلَامِ طَاقَةٌ ! لَكِنَّهُ الْمَلِكُ ! هَذَا هُوَ الْجَانِي !

هاملت

: وَسِنَّ السَّيْفِ مَسْمُومٌ كَذَلِكَ !

إِذْنُ يَا أَيُّهَا السَّمُّ إِلَى عَمَلِكَ !

{يجرح الملك}

الجميع

: الْخِيَانَةُ ! الْخِيَانَةُ !

الملك

: يَا أَصْدِقَائِي دَافِعُوا عَنِّي فَإِنِّي لَمْ أَصَبْ إِلَّا بِجُرْحٍ !

هاملت : لَعِنْتَ مِنْ مَلِيكِ فَاجِرٍ وَقَاتِلٍ ! اجْرِعْ إِذْنُ هَذَا الشَّرَابُ  
والْحَقُّ بِوَالِدَتِي .. فَهَلْ هُنَا لَوْلُؤُتُكَ ؟

{موت الملك}

لايرتيس : ما أَعْدَلَ مَا كَانَ جَزَاؤُهُ ! إِذْ قَامَ بِتَرْكِيبِ السَّمِّ بِنَفْسِهِ !  
فَلْتَبَادَلْ يَا هَامِلَتُ يَا ذَا النَّبْلِ إِذْنُ غُفْرَانِ الْقَلْبِ .  
٣٣٥ إِنِّى لِأَبْرُؤُكَ الْآنَ تَمَامًا مِنْ قَتْلِي أَوْ قَتْلِ أَبِي !  
وَأَبْرِئُ نَفْسِي مِنْ قَتْلِكَ !

هاملت : فَلْيَغْفِرِ اللَّهُ لَكَ ! هَا أَنَذَا الْحَقُّ بِكَ  
إِنِّى أَمُوتُ يَا هُورَاشِيُو ! إِلَى اللَّقَاءِ يَا مَلِيكَةَ شَقِيَّةٍ !  
٣٤٠ وَأَنْتُمُ يَا مَنْ كَسَاهُمُ الشُّحُوبُ وَارْتَعَدُوا لِهَذَا الْخَطْبِ -  
كَأَنَّكُمْ مُمَثِّلُونَ صَامِتُونَ أَوْ نَظَّارَةٌ إِزَاءَ مَا يَجْرِى عَلَى الْمَسْرَحِ -  
فَإِنِّى - لَوْ كَانَ فِى عُمْرِي بَقِيَّةٌ - لَكُنْتُ أَفْصَحْتُ لَكُمْ -  
لَكِنَّ هَذَا الْمَوْتَ سَجَانٌ مُخِيفٌ -  
وَسَوْفَ يُلْقِى هَا هُنَا الْقَبْضَ عَلَىَّ -

دُونَمَا إِبْطَاءٌ - لَكِنَّ لِيَنْفُذِ الْقَضَاءُ ! قَدْ حَانَ حِينِي يَا هُورَاشِيُو !  
وَأَنْتَ حَتَّى تُرْزَقَ ! فَاقْصُصْ إِذْنُ مِنْ قِصَّتِي  
٣٤٥ مَا قَدْ يُقِيمُ حُجَّتِي وَيُقْنِعُ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِهَا !

هوراشيو : هَيْهَاتَ إِنَّ بِي مِنَ الْإِبَاءِ مَا يَحْتْنِي {عَلَى أَنْ أَتَّحِرَ}

مِثْلَ الْمُحَارِبِينَ فِي رُومَا الْقَدِيمَةِ ، لَا مِثْلَ أَهْلِ الدَانِمَرْك !  
ما زَالَ فِي الْكَأْسِ بَقِيَّةُ !

هاملت : قَسَمًا بِرُجُولَتِكَ حَلَفْتُ أَتْرُكُ لِي تِلْكَ الْكَأْسُ !  
أَتْرُكُهَا ! قَسَمًا بِاللَّهِ سَأَخْذُهَا ! يَا لَلَّهِ !

٣٥٠  
إِنْ ظَلَّ النَّاسُ عَلَى جَهْلِهِمْو بِحَقِيقَةٍ مَا كَانَ  
فَلَسَوْفَ يَظَلُّ اسْمِي مَجْرُوحًا بَيْنَهُمْو !  
إِنْ كُنْتُ حَلَلْتُ بِقَلْبِكَ يَوْمًا فِي مَوْضِعِ إِعْزَازٍ  
فَأَنْسَ نَعِيمَ الْمَوْتِ قَلِيلًا وَأَقْبَلَ أَلَمَ الْعَيْشِ وَكَابِدَ أَنْفَاسِهِ ،  
فِي هَذِي الدُّنْيَا الْقَاسِيَةِ لِتَحْكِي لِلنَّاسِ الْقِصَّةَ .

{صوت موسيقى عسكرية وطلقة مدفع خارج المسرح}

ما هَذِي الْأَصْوَاتُ الْحَرِيَّةُ ؟

{يدخل أوزريك}

٣٥٥  
أوزريك : فُورْتَنِبِرَاسُ الشَّابُّ عَادَ بَعْدَ أَنْ غَزَا بُولَنْدَا !

وَتُطْلِقُ الْمَدَافِعُ الطَّلَقَاتِ كَيُّ تَحْيَى  
سُفَرَاءَ مَلِكِ أَنْجِلْتَرَا !

هاملت : إِنِّي أَمُوتُ يَا هُورَاشِيو ! وَالسُّمُّ نَاقِعٌ وَيَقْهَرُ الْحَيَاةَ فِي قَهْرًا !

لَنْ أَسْتَطِيعَ أَنْ أَعِيشَ حَتَّى أَسْمَعَ الْأَنْبَاءَ مِنْ أَنْجِلْتَرَا !

٣٦٠  
أَمَّا نُبُوءَتِي فَهِيَ انْتِخَابُنَا فُورْتَنِبِرَاسَ مَلِكًا !

بَلْ إِنِّي أُعْطِيهِ صَوْتِي - وَإِنْ أَكُنْ عَلَى شَفَا الْهَلَاكِ !  
وهكذا أَخْبِرُهُ بِالَّذِي حَدَثَ - أَفْصَحْ لَهُ عَمَّا دَعَانِي -  
إِنْ كَبِيرًا أَوْ صَغِيرًا - لِلَّذِي فَعَلْتُ - لَمْ يَبْقَ إِلَّا الصَّمْتُ !

{يموت}

هوراشيو : قَلْبٌ نَبِيلٌ قَدْ تَحَطَّمَ ! عِم مَسَاءً يَا أَمِيرِي الْحَبِيبُ !  
وَلتُصَاحِبِكَ الْمَلَائِكُ .. بِالْتَرَانِيمِ الْجَمِيلَةِ .. لِلنَّعِيمِ الْأَبَدِيِّ ! ٣٦٥

{صوت الطبل خارج المسرح}

ما سِرُّ مَجِيئِ الطَّبْلِ هُنَا ؟

{يدخل فورتنبراس وسفراء المجلثرا والجنود مع الطبل والأعلام}

فورتنبراس : أَيْنَ إِذَنْ ذَاكَ الْمَشْهَدُ ؟

هوراشيو : ماذا تَبْغِي أَنْ تَشْهَدَ ؟ إِنْ يَكُنْ الْمَطْلَبُ مَشْهَدَ أَلَمٍ أَوْ كَارِثَةٍ بَاقِعَةٍ  
فَهُنَا مَا تَطْلُبُ !

فورتنبراس : هَذَا الصَّيْدُ الْمُتْرَاكِمُ لِلْمَوْتِ لِيُعْلِنَ عَنْ تَقْتِيلِ أَرْعَنَ !  
يا مَوْتُ أَيَا مُتَفَاخِرُ مَا أَبْشَعَ مَا أَعْدَدْتَ لِنَفْسِكَ مِنْ مَادَّةٍ ٣٧٠

فِي سَرْمَدٍ كَهْفِكَ ! بَلْ كَيْفَ قَضَيْتَ عَلَى هَذَا الْحَشْدِ مِنَ الْأَمْرَاءِ  
بِضَرْبَةٍ سَهْمٍ دَامِيَةٍ وَاحِدَةٍ ؟

السفير الاول : ما أَفْظَعَ هَذَا الْمَشْهَدُ !

وَرِسَالَتُنَا مِنْ مَلِكِ أَنْجِلْتَرَةِ كَذَلِكَ وَصَلَتْ بَعْدَ فَوَاتِ الْوَقْتِ !  
كُنَّا نَتَوَقَّعُ أَنْ تَسْمَعَنَا آذَانٌ بَاتَتْ فِي صَمٍّ تَامٍ

٣٧٥

وَنُودُ بِأَنْ نُخْبِرَ صَاحِبَهَا أَنَّ أَوَامِرَهُ قَدْ نَفَذَتْ

وَبِأَنَّ رُوزَنكَرَانْتَسَ وَجِيلْدَنْسْتِيرِنَ . . مَا تَا !

مَنْ يَشْكُرُنَا الْآنَ عَلَى مَا أَنْجَزْنَاهُ ؟

هوراشيو : لَنْ يَأْتِيَ الشُّكْرُ إِلَيْكُمْ مِنْ فَمِهِ حَتَّى لَوْ كَانَ لَهُ أَنْ يَحْيَا

حَتَّى يَنْطِقَ بِالشُّكْرِ لَكُمْ ! إِذْ مَا أَمَرَ بِمَوْتِهِمَا قَطُّ !

٣٨٠

لَكِنْ مَا دُمْتُمْ قَدْ جِئْتُمْ . . بَعْضُكُمْ مِنْ غَزْوَةِ بُولَنْدَا

وَالْبَعْضُ مِنْ أَنْجَلِيزَةٍ ، فَشَهِدْتُمْ هَذِي الْأَحْدَاثَ الدَّامِيَةَ هُنَا

فَأَنَا أَرْجُو إِصْدَارَ أَوَامِرِكُمْ حَتَّى تُرْفَعَ جُثَّتُ الْقَتْلَى فَوْقَ مَنْصَةِ

وَلْيَنْظُرْهَا النَّاسُ ، وَبِأَنَّ يُسَمَّحَ لِي أَنْ أَحْكِيَ لِلدُّنْيَا

٣٨٥

مَا تَجَهَّلَهُ مِنْ أَسْبَابٍ وَقَائِعِهَا ! إِنِّى لِأُوكِّدُكُمْ تَهْوِي

فِي دَرَكِ الْفِسْقِ وَفِي سَفْكِ الدِّمِّ أَوْ فِي قَتْلِ الْإِخْوَةِ

بَلْ فِي أَحْكَامِ قَضَاءٍ وَقَدَرٍ ، أَوْ فِي الْقَتْلِ بِلا عَمْدٍ أَوْ قَصْدٍ ،

أَوْ فِي الْقَتْلِ بِأَسْوَأِ مَكْرٍ وَيَأْخُبَتْ تَذْيِيرٌ ،

وَكَذَلِكَ فِيمَا أَسْفَرَ عَنْهُ مِنْ أَخْطَاءٍ دَحَضَتْ كَيْدَ مُدَبِّرِهَا

٣٩٠

فَارْتَدَّ إِلَى نَحْرِهِ ! ذَاكَ جَمِيعًا أَقْدِرُ أَنْ أَحْكِيهِ بِصِدْقٍ !

فورتنبراس : وَسَوْفَ نَسْمَعُهُ عَلَى عَجَلٍ ! وَسَوْفَ نَدْعُو

أَنْبَلَ النَّبَلَاءِ حَتَّى يَسْمَعُوهُ مَعَنَا !

أَمَّا أَنَا فَإِنِّى قَبِلْتُ بِالْأَحْزَانِ مَا يَأْتِي بِهِ الْقَدَرُ

وَلِى مِنَ الْحُقُوقِ مَا لَمْ يُنْسَ فِي الْمَمْلَكَةِ



٣٩٥ تَهَيَّبُ بى أَنْ أَسْتَرِدَّهَا ظُرُوفِىَ الْمَوَاتِيَهْ !

هوراشيو : وَلَسَوْفَ أُحَدِّثُكُمْ عَنْ ذَلِكَ أَيْضًا لِدَوَاعٍ عِنْدِي

مُسْتَنِدًا لِحَدِيثٍ فَمِ سَيَّضُمُّ إِلَيْهِ كَثِيرًا مِنْ أَصْوَاتِ النَّاسِ

لَكِنْ فَلَنَفْعَلْ مَا اتَّفَقَ عَلَيْهِ الْآنَ وَفَوْرًا

فَنُفَّوسُ النَّاسِ هُنَا فِي هَمٍّ مُضْطَرِبَةٍ ،

٤٠٠ حَتَّى لَا يَقَعَ مَزِيدٌ مِمَّا نَكَرَهُ نَاهِيكَ بِمَكْرِ الْمُتَأَمِّرِ أَوْ أَخْطَايَةِ

فورتنبراس : فَلِيَحْمِلْ أَرْبَعَةٌ مِنْ قَوَادِي هَامَلِتْ ، مِثْلَ جُنُودِ الْجَيْشِ ،

وَلِيَضَعُوهُ هُنَا فَوْقَ مَنَصَّةٍ ! إِذْ مَا أَجْدَرُهُ لَوْ جَلَسَ عَلَى الْعَرْشِ

بِأَنْ يُثَبِّتَ مَا يَتَفَوَّقُ فِيهِ عَلَى كُلِّ مَلِكٍ !

وَلِيَصْحَبْ ذَلِكَ عَزْفٌ لِلْمُوسِيقَى الْحَرْبِيَّةِ

٤٠٥ وَكَذَلِكَ إِطْلَاقُ مَدَافِعِنَا طَلَقَاتٍ دَاوِيَّةٍ تُعْلِنُ نَبَأَ وَفَاتِهِ

نَاطِقَةً بِعُلُوِّ مَكَانَتِهِ ! وَلَتُرْفَعْ هَذِي الْجُثْثُ الْآنَ !

هَذَا الْمَشْهَدُ لَا يَصْلُحُ إِلَّا لِلْمِيدَانِ !

وَهُنَا لَا يَعْدُو نَشْرُ النَّاشِرِ ! اذْهَبْ فَاطْلُبْ

مِنْ جُنْدِكَ إِطْلَاقَ مَدَافِعِهِمْ . هَيَّا !

{يخرجون فى خطوات عسكرية {حاملين الجثث} وبعدها

{تسمع طلقات المدافع المدوية كالرعد والمسرح خال}

## ستار الختام



# الحواشي

وتضم إلى جانب الشروح النصية

تعليقات نقدية مستفيضة

ملاحظة : يشار إلى الفصل والمشهد ورقم السطر هكذا ١ / ٢ / ١ مثلاً أى  
الفصل الأول ، المشهد الأول ، السطر الأول .

# مختصرات

$Q_1$  تعنى الطبعة الأولى - (المحرقة) للمسرحية عام ١٦٠٣ .

$Q_2$  الطبعة الثانية - الصادرة - والكاملة عام ١٦٠٤ ، وفى ١٦٠٥  
صدرت طبعة منقحة منها .

F طبعة المسرحية ضمن أعمال شيكسبير عام ١٦٢٣ وفيها بعض  
الاختصارات .



## الشخصيات

هاملت اسم مشتق من صورته في اللغة النرويجية القديمة أو إحدى لهجاتها وهو (Amlothi) وكان فيما يبدو يعنى الأحق (الأخطل) أو من يدعى الحمق ، ثم تحولت صورته إلى (أمليث) (Amleth) عند بلفورية عندما ترجم إلى الفرنسية الاسم اللاتيني (أملينوس) (Amlethus) عند ساكسو جراماتيكوس ، ثم تحولت إلى هاملت بالإنجليزية عند كاتب المسرحية المفقودة التي يظن أن شيكسبير استقى منها القصة ، والنقاد ينسبونها إلى توماس كيد (1557 - 1595 ؟) Thomas Kyd . ويبدو أن سبب إطلاق الاسم أن هاملت في الأساطير الإسكندنافية والدنماركية القديمة قد ادعى الحمق أو البله حتى ينجو من القتل ويقول أحد النقاد إن الاسم القديم 'أملوذي' ما يزال يطلقه أبناء الشعوب الإسكندنافية على الأبله (حتى مطلع القرن العشرين على الأقل) . الإشارة إلى كتاب مصادر هاملت المنشور عام 1926 (الطبعة الأخيرة 1973).

Sir Israel Gollancz, *The Sources of 'Hamlet'*, 1926 .

كلوديوس : نعرف اسم الملك عندما يدخل إلى المسرح للمرة الأولى ثم لا يُذكر باسمه بعد ذلك ، إذ يُشار إليه دائماً بلقب الملك . والواضح أن شيكسبير قد استوحى الاسم من اسم الامبراطور الروماني الذي تزوج أجريپينا (Agrippina) ، ابنة أخيه ووالدة نيرون (Nero) الذي يشير إليه النص في (3/1/384 - 5) . ويشير إليه إراسموس (Erasmus) باعتباره رمزاً للحاكم الفاسد ، في كتابه عن المبادئ المسيحية (*Institutio Principis Christiani*) مع كاليغولا (Caligula) ، والتشابه يقتصر على الزواج المحرم والعلاقة بين العم وابن أخيه ، إذ يقول التاريخ إن كلوديوس القديم قتلته زوجته ، ثم قتلها ابنها .

جرتروث : هذه هي الصورة الإنجليزية للاسم اللاتيني جروتا (Gerutha) والفرنسي جروث (Geruthe) عند ساكسو ولفوريه على الترتيب .

بولونيوس : الاسم يعنى ، كما هو واضح 'بولندا' باللاتينية ، وقد حار المفسرون في إيجاد نظير في التاريخ له ، وهو لا يهمنا ، باعتباره نموذج المتحذلق الثرثار الذي يبعث على الضجر ، إلا أن هذا الاسم قد حل محل الاسم القديم فيما يسمى بالطبعة المحرفة الأولى للمسرحية (Q<sub>1</sub>) ، وهو Corambis وقيل إنه مشتق من المثل اللاتيني الشائع (آنذاك) والذي يضرب للدلالة على من يضجر السامعين بحكمه الباليه : ألا وهو :

*Crambe bis posita est mors !*

ومعناه إن تقديم الكرب مرتين هو الموت ! (والكرب العربية مشتقة من اللفظة اللاتينية ، وأهل الشام يسمونه الملقوف) .

لايرتيس : يُنطق الاسم ، حسبما تنص على ذلك طبعة نيوبنجوين (Lay - ér - tees) بالضغط على المقطع الثانى (ص ٢١٩) والمعروف أنه والد أوديسيوس (Odysseus) (انظر مسرحية تيتوس أندرونيكوس ١/١ / ٣٨٠) . ويقول النقاد إنهم يدهشون لأن شيكسبير يطلقه هنا على الابن . وقد ورد محرّفاً فى الطبعة الأولى (Q<sub>1</sub>) بصورة 'ليارتيس' ، أى بتقديم حرف E على A . ولكن الطبعات الحديثة جميعاً توردّه صحيحاً .

أوفيليا : الاسم مشتق من اليونانية ويعنى الغوث والتجدة ، ولكن أحد النقاد يوضح أن الاسم مرتبط بكلمة أخرى وهو أفيليا (Aphelia) التى تعنى البساطة والبراءة ، وقد وقع الاختلاط بينهما أكثر من مرة فى أعمال بعض الشعراء حتى عند بن جونسون الذى يصف إحدى شخصياته قائلاً : "والرابعة ذات الأردية البيضاء اسمها أفيليا ، وهى حورية فى نقاء الروح وبساطتها" احتفالات سينيثا (Cynthia's Revels) (٥١ / ٧ - ٥٢) .

هوراشيو : الاسم يرجع لصدى اسم أحد أبطال مسرحية المأساة الأسبانية (The Spanish Tragedy) للكاتب توماس كيد ، فهو اسم الابن المقتول ، وهو كذلك صديق مخلص .

روزنكرانتس وجيلدنستيرن : هذان اسمان دغمركيان شائعان ، للإيحاء بالمكان ، ولا تقتصر أهميتهما على شيوعهما بل على تصاحبهما فى شتى الروايات التاريخية الحقيقية ، ويذكر أحد الباحثين أنه عثرت على سجلات فى جامعة وتبرج لعام ١٥٩٠ تحمل الاسمين معاً ، والنص الجيد للمسرحية (Q<sub>2</sub>) يوردهما معاً دائماً ، حتى لو اقتصر الحوار على أحدهما ! (١١ / ٣ / ٤) .

مارسيلوس وبرناردو وفرانسييسكو : نشأ خلط فى تحديد رتب هؤلاء الحُرّاس ، منذ أن أطلق دوغر ويلسون (١٨٨١ - ١٩٦٩) (Dover Wilson) وصف "رجال الحراسة" عليهم . ويقول جُنْكِرْز إن هناك فروقاً فى الرتب العسكرية بينهم ، فمارسيلوس ضابط والآخرون جنديان ، ثم يورد دلائل نصية تطعن فى ذلك ، وينتهى قائلاً "والحقيقة بطبيعة الحال أن شيكسبير ، على عادته ، يترك الرتب الدقيقة دون تحديد قاطع ، الأمر الذى يوقع المحررين الذين ينشدون الدقة فى حيرة ، ويوفر لمسرحيته قدراً كبيراً من المرونة" (ص ٤٢٣) .

فورتبراس : المعنى الحرفى هو "قوى الذراع" - وهو معنى يوحى به الأصل الفرنسى ويوازيه فى الإيطالية Fortebraccio اللفظ المركب على غرار اسم 'الذراع الحديدى' من اللاتينية Ferumbras المشتقة من الكلمتين Ferri brachium - وكله يوحى بجو بطولات الرومانس ، وقد يكون صفة تحولت إلى اسم ، ثم ورثه الابن من أبيه (مثل هاملت) .

فولتيمانند : تفاوتت صور وروده في الطبقات الأولى للمسرحية حتى استقر على هذا النحو ، وهو تحريف للاسم الذي حمله كثير من ملوك الدانمرك في الماضي وهو فالديمار (Valdemar) .

كورنيليوس : الاسم هولندي الأصل ، وربما اكتسبه بعض الدنمركيين من الهولنديين المقيمين في الدنمرك .

أوزريك : الاسم الإنجليزي قديم ولا يعرف النقاد سبب إطلاقه على هذا المتفاخر .

رينالدو : الاسم صورة من صور رينارد (Reynard) التي تعني الثعلب أو تطلق على الثعلب في القصص الشعبية والأساطير ، وهو اسم يلائم ما يقوم به ، وفقاً لأوامر سيده ، من حيل والأعيب .

كاهن : يقول دوثر ويلسون إن الإشارة في النص تختص بملايس الشخصية ، وتعني أنه كاهن بروتستانتي . ولكن انظر الحاشية على ٢١٩/٥ و ٢٢٨ .

حفار قبور : يقول جنكتر إنه "يسمى دلفر" (Delver) استناداً إلى ١٤/١/٥ وانظر الحاشية على ذلك السطر .

رفيق الحفار : هذا هو 'المهرج' الثاني ، وهو الميال إلى الجدل منهما ، وليس كما شاع حفار قبور .

المكان ميناء إلسينور ، القصر الملكي والمناطق المحيطة به :

إلسينور (Elsinore) هي الكلمة الانجليزية للأصل الدنمركي (Helsingör) وتنطق إلسينور ، وهي ميناء دنمركي في مقاطعة فريدريكسبرج (Frederiksborg) على الساحل الشرقي لجزيرة ريلاند (Zealand) ، التي تقع إلى شمال كوبنهاجن (Copenhagen) (العاصمة الحالية) بنحو ٤٥ كيلو متراً (بالقطار ١) وتقع في أضيق مكان بالمضيق الذي يفصل الجزيرة عن السويد ، واسمه بالسويدية (Öresund) وبالانجليزية (The Sound) ويبلغ طوله قرابة ١٣٠ كيلو متراً ، بحيث لا يفصل الميناء عن مدينة هلسنبرج (Helsingborg) السويدية إلا خمسة كيلو مترات . وهو مسقط رأس المؤرخ ساكسو جراماتيكيوس (Saxo Grammaticus) الذي اعتمد شيكسبير على قصصه في هاملت ، وعلى لسان ممتد في البحر شرقي المدينة تقع قلعة كرونبرج (Kronberg) أو كروننبرج (Kronenberg) الرائعة والصلبة والفخمة ، وهي الحصن القوطي الذي بناه فريدريك الثاني في أواخر القرن السادس عشر .

ولا شك أن قرار شيكسبير بنقل أحداث القصة التاريخية من جوتلاند (Jutland) أي شبه جزيرة الدنمرك إلى إلسينور (أو قرار توماس كيد من قبله) كان يستند إلى ما ذاع عن ذلك الميناء وقلعته الرائعة ، وما تناقلته الألسنة عنهما نقلاً عما رواه الممثلون الذين قدموا مسرحياتهم هناك في ١٥٨٥ - ١٥٨٧ . وإذا كانت المعلومات الجغرافية التي أوردتها مألوفة لأبناء شمال أوروبا وشمالها الغربي ، فإنها غير مألوفة للقارئ العربي الذي قد يحتاج إلى تصور أدق لمكان وقوع الأحداث .



## حواشى الفصل الأول / المشهد الأول

لم تظهر هذه الإشارة إلى تقسيم الفصول والمشاهد فى الطبعتين الأوليين للمسرحية ، بل ظهرت لأول مرة فى طبعة الفوليو عام ١٦٢٣ وأصبحت بعد ذلك تقليداً معمولاً به .

الإرشادات المسرحية : المنظر هنا منصة ممتدة على حافة القلعة الحصينة .

٢ - يقول جنكيز إن النثر فى الحوار لازم للحركة المصاحبة للحديث ، ولو أن به إيقاعاً من لون ما .

٢ - بل أجبني أنت : القاعدة هو أن يتولى الجندى القائم بالحراسة توجيه السؤال .

٣ - عاش الملك ! : سواء كانت هذه هى كلمة السر أم لا ، فإنها تتضمن تورية درامية ، حسبما يقول دوثر ويلسون ، نظراً لظهور الملك الميت وموت الملك الحى آخر الأمر !

٤ - وبقلبي ضجر وكآبة ! يقول جنكيز إن كآبة فرانسيسكو التى لا سبب لها تغزو الإحساس بأن الأحوال ليست على ما يرام ، ويقول دوثر ويلسون إنها "ترهص بكآبة هاملت" .

٢٢ - يبدى هوراشيو لأول مرة ما يتمتع به من لماحة ، فهو يقول إن يده التى يصفحه بها قطعة منه ، كأنما لا يعرف منه برناردو - بسبب الظلام والضباب الكثيف - إلا ما يلمسه بيده ! وسوف نلاحظ عودة هوراشيو إلى اللماحية فى ١/٢/١٦٩ ، ١/٥/١٣١ - ١٣٢ ، ٣/٢/٢٧٣ و ٢٧٩ ، و ١/٥/١٩٩ .

٢٤ - إشارة هوراشيو إلى 'ذلك الشيء' تفيد أنه يتشكك فى صدق ما سمعه من قبل .

٢٩ - 'لذا رجوته' ... ملاحظة موجهة للجمهور ، فالآخرون يعرفون .<sup>١</sup>

٣٢ - 'وأن يحادثه' ... يفترضون أن الشبح يريد الحديث لكنه لا يستطيع ذلك إلا إذا طلب منه أحد ذلك ، وفقاً للعقائد السائدة آنذاك ، حسبما تقول الكتب التى راجت عن الجن والعفاريت والأشباح .

٣٣ - 'فلنجلس ...' يقول جنكيز إن ذلك قد يبدو غريباً على الحراس الذين يقضى واجبهم بالحركة ، ويرد ناقد آخر قائلاً إن الليل طويل وإن الطلب يتضمن لفظاً مضمراً هو 'a while' (واسم الناقد و. ج. لورنس) وعليه أضفت كلمة 'قليلاً' فى الترجمة العربية ، لأن الجلوس لازم لإتاحة الفرصة لدخول الشبح ، كما يقول النقاد ، من باب سحرى فى أرضية المسرح (trapdoor) ..

٣٩ - 'غربى القطب' : المقصود غربى النجم القطبى ، أى النجم كابيلا Capella وكلمة (illuminate) [يضئ] من نحت شيكسبير .

٤٥ - 'من أهل العلم' : رغم أن اللاتينية هي لغة التخاطب مع الأشباح وطرده العفاريت من أجسام من تسكنهم ، فليس هذا هو المهم ، المهم أن هوراشيو قادر على التفاهم بسبب ثقافته .

٤٦ - فى الأصل يكتب شيكسبير الضمير he (هو) بصورتها العامة ha مثل أهل زمانه ، وتظهر فى بعض الطباعات بالصورة المنطوقة a (بحذف الهاء) وقد أحصى دوثر ويلسون ٣٧ مثالاً لهذا الاستخدام . وبعض الطباعات تستبدل (it) بهذا الضمير فى الإشارة إلى الشبح .

٥٣ - 'لقد غضب' : تقول إليانور بروسر (Eleanor Prosser) فى كتابها هاملت والنار (١٩٦٧) *Hamlet and Revenge* إن الشبح غضب لأن هوراشيو استحلفه بحق رب الكون (ص ٩٨ - ٩٩) ولكن جنكتز يقول إنه غضب لأنه لم يجد من أتى فى طلبه ويقول هيبارد لأن هوراشيو استعمل كلمة 'اغضب' .

٥٥ - 'دون أن يجيب' : لا يحدث الشبح إلا من يريد أن يحادثه .

٦٣ - 'كانت درعه' : لاحظ النقاد تناقضاً هنا ، إذ تقول المسرحية فيما بعد إن الحادثة وقعت منذ ثلاثين عاماً (١٣٩/١/٥ - ١٥٧) فكيف تأتى لهوراشيو أن يتذكرها ولم يكن قد ولد بعد ؟ ويقول داردن (Dowden) فى طبعته للمسرحية (طبعة آردن القديمة ١٨٩٩) إن الدرع التى لبسها فى تلك الواقعة الشهيرة 'لا تُنسى وربما كان المقربون من الملك أو من القصر يستطيعون التعرف عليها ، وأما جنكتز فيقول إن شيكسبير لم يكن يأبه فى مطلع المسرحية للدقة التاريخية ، وإن كان قد وجد أن تحديد وقوعها فى يوم ميلاد الأمير هاملت ملائماً لمقصده 'الفنى' .

٦٥ - 'مظهر العبوس' هو تقليدياً المظهر الملائم لأبطال الحرب . أما 'الجدال' فربما كان المقصود هو تبادل الكلمات واللكمات معاً ، والمعروف أن شيكسبير مولع بهذا الاقتران ، وهو من تقاليد الفروسية فى كل مكان فى العصور القديمة .

٧٢ - 'انفصام العرى' هو المعنى الذى ذهب إليه جمهور الشراح لكلمة (eruption) التى تعنى حرفياً 'انفجار' ، فالمقصود هو التفكك الذى ينتج عن اندلاع الفتنة ويعادل النقد بين هذا التعبير وما ورد على لسان الملك فى المشهد التالى (to be disjoint) (٢٠/٢/١) ، وعلى لسان هاملت فيما بعد (out of joint) (١٩٧/٥/١) ولذلك حافظت على الصورة الأصلية فى الترجمة .

٨٩ - المقصود 'بهذا الشطر من الدنيا المعروفة' هو العالم الغربى كله ، حسبما يقول دوثر ويلسون .

٩١/٩ - 'أهل القانون' 'وتقاليد مبارزة الفرسان' - يقول بعض الشراح إن هذا نموذج للصورة البلاغية المعروفة باسم (hendiadys) أى التعبير بشيئين عن شىء واحد ('ثنائية الواحد' - مجدى وهبة) بمعنى أن المقصود هم أهل 'قانون مبارزة الفرسان' ، ولكن جنكتز يفصل بين الاثنين مرجحاً أن الوثائق المبرمة قانونية ، وتتفق مع تلك التقاليد .

٩٢ - 'كل أراضٍ يملكها' تعنى حرفيًا كل ما يمتد إليه ، بما فى ذلك أراضى دولة النرويج نفسها ، مع أنها لا تزال دولة مستقلة ذات سيادة ! ويبين أحد الشراح أن تعبير 'كل' مستقى من بلفوريه (*toutes les richesses*) وأن شيكسبير من ثم لم يراع الدقة ، وقد دافع عن التعبير ، بأن قصره على الأراضى التى يستولى عليها فى الحرب ، ناقد آخر يدعى هونجيمان (Honigmann) فى سلسلة دراسات ستراتفورد أبون أفون (العدد ٥ / ص ١٣٤) وحاول ناقد آخر أن يفسر التعبير من خلال ربطه نحوياً بالأرض التى رهنها ملك الدنرك ، ولكن النص واضح ويدل على عدم الدقة فى النقل عن بلفورية .

١١٥ - 'قذى فى عين العين' : يقول دوڤر ويلسون إن معناها أنها من الصغر بحيث لا يابه العقل لها ، ويقول جنكنز إن القذى فى العين 'يعكر صفوها' ومن ثم فهى تكثر الذهن .

١١٦ - فى الأصل (*palmy*) (المزدهرة) والكلمة الإنجليزية من نحت شيكسبير .

١٢٣/١١٧ . وصف الخوارق التى سبقت مقتل يوليوس قيصر يذكرنا بما أورده شيكسبير نفسه فى المسرحية التى أعطاها اسم ذلك البطل عنواناً (٢/١ ، و ٢/٢) وقد أضاف شيكسبير فى وصفها إلى ما أورده بلوتارخوس ، بعضاً مما جاء فى مسخ الكائنات لأوفيد (Ovid) ، و الفلاحيات لفيرجيل (Virgil) ، ولما أورده لوكان (Lucan) فى وصف النذر التى سبقت هجوم قيصر على روما . وقد شهدت السنوات ١٥٩٨ - ١٦٠١ خسوف القمر وكسوف الشمس فى إنجلترا ، الأمر الذى جعل دوڤر ويلسون يقول إن شيكسبير هنا 'يشير إلى الأحداث المعاصرة' ، ولكن غيره ينكرون ذلك ، مكتفين بأن وقوع هذه الظواهر الطبيعية زاد من تأثير هذه الآيات فيهم ، وحسب .

١١٩ - 'تصرخ' - الفعل فى الإنجليزية يفيد الصرير ، وهو الصوت الحاد ، (*squeak*) والمعروف أن التقاليد تصور أصوات الأشباح فى صورة الصرير .

١٢١ - 'البقع المنذرة بسوء' : الأصل الإنجليزي (*disasters*) يعنى اشتقاقاً طواع منذرة بالسوء من اللاتينية (*astrum*) بمعنى نجم . وهكذا يقول معجم أوكسفورد الكبير (OED) فى تحديد معنى الكلمة الإنجليزية . وقد أضفت إليها فى الترجمة كلمة البقع إيضاحاً للمعنى .

١٢١ - 'القمر' فى الأصل هو 'الكوكب ذو الأنداء' فحسب ، وكان الشائع أن القمر يستقى قطرات الماء من البحر ، كما تتحدث أشعار السلف عن ضوئه 'المائى' أى الشاحب ، ويشير بعضها إلى أنه يلقى الندى على الأزهار .

١٢٣ - يقول هيرفورد شرحاً لتعبير 'خسوف قيام الساعة' إنه يشير إلى ما ورد فى الإنجيل متى ٢٩/٢٤ من أن عودة المسيح سوف يصاحبها الظلام "والقمر لا يعطى ضوءه" .

١٢٤ - المقصود 'بالسلطة' (فى الأصل influence) هو تأثير القمر فى البحر مدًا وجزرًا . وقد شَرَحْتُ فى المثلث معنى 'نبتون' ، رب البحر ، (Neptune) ، لتقليل اعتماد القارئ على الحواشى قدر الطاقة، خصوصًا إذا كان مستمعًا له فى المسرح .

١٣٠ - 'ساعترض طريقه' أى 'سأواجهه وبذا أعرض نفسى لتأثيره السىء' ، وكان الشائع أن عبور الشبح أمام شخص ما قد يصيبه بالهلاك .

الإرشادات المسرحية : 'يسط الشبح ذواعيه' : قد يكون ذلك تذكيرًا برحيله ، الأمر الذى يدفع هوراشيو إلى استهفائه صائحًا 'قف !' وقد يكون انذارًا لهوراشيو بأن ينتعد عنه .

١٣٣ - ١٤٢ 'إن .. أو .. وإذا ... إن .. إن' كانت افتراضات هوراشيو جميعًا من أسباب ظهور الأشباح ، وفق المعتقدات السائدة ، والشرح يضربون لها أمثلة عديدة من الكتب المعاصرة والأعمال الأدبية كذلك .

الإرشادات المسرحية : 'يخرج الشبح' : يقول أحد النقاد إن الشبح يظهر من باب فى الأرض ويختفى بالخروج من باب آخر ، ويقول و. ج. لورانس (W. J. Lawrence) فى كتابه دراسات فى مسرح ما قبل عصر عودة الملكية (8 - 107 pp. *Pre-Restoration Stage Studies*) إن المخرج يخلق الوهم بوجود الشبح فى مكانين باستخدام اثنين لتمثيل دور الشبح . والخلاف لا يزال قائمًا حول هذه القضية .

١٥٠ - 'ليس سوى هواء' هذا هو الرأى السائد عن الأشباح ، وهو شائع فى كتابات الفرنسيين خصوصًا عن الأشباح .

١٥١ - 'وإذا ضربناه انقلبنا خاسئين وقد أثرتنا السخرية' : فى الأصل حيلة بلاغية يتجاهلها الشراح راضين بالمعنى العام الذى فصلته فى الترجمة ، ولكن الدارس قد يفيد من تحليله ، فالأصل يقول :

And our vain blows malicious mockery

والمعنى 'الدقيق' هو : 'إن ضرباتنا ستذهب عبثًا ولن تزيد عن الوهم الساخر بإحداث الضرر !' والحيلة البلاغية هى الصفة المنقولة (transferred epithet) أى إن المقصود 'بالوهم الساخر الضار' هو توهم إحداث الضرر ، الأمر الذى يشير السخرية ! أى إن الكلمتين الانجليزيتين (malicious mockery) تعنيان :

(a mere semblance of malice that mocks us)

حسبما يقول شميت (Schmitt) فى معجمه ، ويوافقه عليه جمهور الشراح . وأما عدم إحداث الضرر فقد اكتفيت بما ورد فى البيت السابق ”لا لن ينال كيانه ضرر“ (invulnerable) .

١٥٥ - من الطريف أن يمتدح كولريديج وصف شيكسبير للديك هنا ، قائلاً إنه درس لصغار الشعراء ، إذ ها هو ذا الشاعر يرفع من قدر طائر نكاد نذرته لشدة ألفتنا به ، والمعروف أن الشعراء الرومانسيين الانجليز كانوا يحتفلون بإضفاء الشاعرية على المألوف فى حياة الإنسان اليومية بنزع لثام الألفة عنها ، وشيكسبير هنا يجعل من الديك صوتاً صادحاً لا طائراً منزلياً . (المجلد الأول ص ٩ ، طبعة إفريمان من نقد شيكسبير ، ١٩٦٠) .

١٥٩ - ”وسواء كانت فى البحر . . . أو الجو“ كان المعتقد أن هناك أربع مراتب للجنّ والأرواح تسكن كل مرتبة منها عنصراً من عناصر الكون ، الماء أو النار أو التراب أو الهواء ، وقد عاد ملتون إلى هذه الفكرة فى قصيدته المفكّر : (Il Penseroso)

And of those demons that are found  
In fire, air, flood, or under ground,  
Whose power hath a true consent  
With planet, or with element.

( 93 - 96 )

أى :

مِنَ الشَّيَاطِينِ الَّتِي تُقِيمُ فِي النَّيرانِ  
أَوْ فِي الْهَوَاءِ أَوْ فِي الْمَاءِ أَوْ تَحْتَ التُّرَابِ  
وَيَقْتَضِي مَا تَكْتَسِي حَقًّا مِنَ السُّلْطَانِ  
طَبْعَ التُّرَابِ أَوْ طَبْعَ الْهَوَاءِ وَالْعُبَابِ

١٦٤ - ’الديوك وهى طير الصبح‘ - فى الأصل ’طير الصبح‘ فقط ، وقد أضفت ’الديوك‘ للإيضاح ، وفقاً لجمهور الشراح ، باستثناء دوفر ويلسون الذى يقول إنه القبرة ، وقد نبه جميع المحدثين إلى خطئه .

١٧٠ - ’بعض التصديق‘ . يلفت النقاد النظر إلى أسلوب شيكسبير فى جعل هوراشيو يتخلى عن بعض تشككه القديم (انظر الأبيات ٢٦ - ٢٧ ، ٣٣ - ٣٥ ، ٥٩ - ٦١ ، و ١٦٠ - ١٦١ أعلاه) وفى



استخدام 'الطاقة الإيحائية' للمعتقدات فى عالم الخرافة دون أن يصرح أو يقول بتصديقها ('يقول بعضهم' ، 'إنى أسمع' إلخ) .

١٧١ - "لكن ها هو . . . وردى" يقول جنكتر إن هذه الصيغة 'الأدبية' التقليدية لا تقلل من القيمة الدرامية للموقف ، ويذكر دوثر ويلسون بأن اللون المذكور (russet) يفيد حرفيا اللون الأحمر الضارب إلى البنى ، أو البنى الضارب إلى الأحمر (وكان يمكن (والوزن يسمع) أن أقول "متشحا بوشاح بنى أحمر" بدلا من "وردى" ) قائلا إن اسم اللون مستقى من لون نوع من الأنسجة الخشنة المنسوجة من خيوط مغزولة فى المنازل ، وإن اليتين يصوران الصبح فى صورة "عامل يصعد التل إلى عمله اليومى ، وقد ألقى على كتفيه وشاحه" (ص ٣٦ ، من طبعة كيمبريدج) وقد رأى الكثيرون أن ذكر التل يشير إلى استخدام 'التل الشرقى' للإيحاء بجو المنطقة ، مع أن القلعة تطل على البحر ، وليس فيها تلال ، وقد كثرت التخرصات إنكارا لبيت شعري تقليدى واحد ا

١٧٤ - 'لفتانا هاملت' فى الأصل 'الفتى هاملت' أو 'هاملت الابن' وهو ما يعادل بالإنجليزية (young Hamlet) تذكيرا بالعلاقة المحتومة بين الأب وابنه ، ولكننى أتيت بالضمير تأكيدا لعلاقة هوراشيو بهاملت أو استباقا لها ، رغم ما قاله كولريديج من تأكيد صفة البؤنة ، فى محاضراته التى اقتطفنا منها بعض الكلمات آنفا .

## حواشى المشهد الثانى / الفصل الأول

١ - ٣٩ اختلفت آراء النقاد فى الأسلوب 'الرفيع' الذى يحمل سمات 'الصنعة' الواضحة ، فى هذا الخطاب الملكى . إذ يقول ل. س. نايتس (L. C. Knights) فى كتابه مدخل إلى شيكسبير (An Approach to Shakespeare, p. 41) إنه يجد فى "إيقاع النظم المحكم" تعبيرا بارعا عن شخصية كلوديوس ، ويقول كولريديج (المرجع السابق - ص ٢٠) إن الخطاب يتسم برنة بلاغة مصطنعة أو متكلفة تنم عن تأنيب الضمير ، وإن كان لابد فى رأيه من الإقرار بمستوى معين من الجلال الذى يناسب صاحب الجلالة ، وأما كيتريدج (Kittredge) فيصر على أن الخطاب كله يتسم بالرفعة 'بل والفصاحة' ، وأن مظاهر الصنعة لا تفصح عن رياء بل عن النبوة "الرسمية" المتوقعة . وإن لم تستطع تلك النبوة إخفاء جوهر الواقع الذى يحكيه .

١ - 'أخيها المحبوب الراحل هاملت' : كان نظام الملكية الانتخابية المطبق آنذاك فى الدنمرك يسمح بخلافة الأخ لأخيه على العرش (بدلا من الابن) على نحو ما أوضح كاتب دنمركى يدعى ج. سيوجرن (G. Sjögren) فى دراسة له بدورية شيكسبير الفصلية (فى الصفحة ١٥٥ وما بعدها من العدد ١٦ Shakespeare Quarterly - وكما أوضح غيره . وفى المسرحية توازى خلافة الأخ فى الدنمرك

-- خلافة أخى الملك الراحل فى النرويج ، وأما قول دوثر ويلسون بأن كلوديوس قد اغتصب العرش فى كتابه 'ماذا يحدث فى هاملت' (*What Happens in Hamlet*) ، ١٩٣٥ ، الصفحة ٣٠ وما بعدها ، فقد تولى الرد عليه ودحضه اثنان هما هونيجمان فى المرجع السابق له فى الحاشية ٩٢/١/١ (ص ١٢٩) وستابلر (Stabler) فى مجلة دراسات فى فقه اللغة (SP, LXII, 654 - 61) وإن كان الأول يزعم وجود 'غموض' لا ينقشع إلا فى المشاهد التالية ، والثانى أن شيكسبير قد عمد عمداً إلى الإيهاء بالشك فى مدى أحقية هذا الملك بالحكم ، حتى يضيف إلى محنة هاملت ! والحق أن تطور الأحداث فى المسرحية يزيد من إحساننا بعدم صلاحية هذا الملك ، ولكن هاملت لا يقول بأنه 'سرق' مملكته منه (٩٦/٤/٣ - ١٠٠) إلا عندما تثبت عليه جريمة القتل ، والأمير لا يطالب بحقه إلا عندما يستخدم الملك سلطاته لتسيير مؤامرة لقتل هاملت (٢٥١/١/٥) وأخيراً يأتى التلميح بأن كلوديوس قد استبق عملية الانتخاب (٦٥/٢/٥) . ولكن المسرحية لا تدل إلا على أن الملك يجلس على العرش برضى الشعب ، وعلى أن الشعب يرشح هاملت لخلافة كلوديوس . ولم يتوسع النقاد المحدثون فى هذا الخلاف باستثناء جنكنز .

٢ - 'لنا' تشير إلى كل الحاضرين ، بدليل استخدام إجمع فى السطر التالى 'قلوب' . والملاحظ أن الخلط بين ضمائر الجمع الملكية (لنا .. فينا .. غدونا .. أنفسنا) وبين ضمائر الجمع العادية التى تشير إلى الحضور مقصود ، فهو يحقق ما يرمى إليه الملك من 'التوحد' مع أعضاء مجلس الدولة ، ومن ثم مع الناس .

٤ - فى الأصل 'أن نقطب جبهة حزن واحدة' والتقطيب مضمّر فى الحزن .

٧ - 'أنفسنا' : يقول كيتريدج إن الملك يحاول أن يشرك الجميع بهذا الضمير ، ولكن ضمير الجمع يمكن أن يشير إليه وحده .

٩ - 'شريكة عرشى' فى الأصل (imperial jointress) والكلمة الثانية من نحت شيكسبير .

١١ - 'فالبهجة ... يجرى' يفيض الشراح فى أصل هذا التعبير ، ويرصدون جذوره فى الأمثال السائرة التى تضرب للكاذب أو الخائن ، وربما كانت ترجع إلى مثل قديم يقول 'يضحك بعين ويكى بعين' ، ولا يوجد له نظير بنفس المعنى فى العربية ، حتى إن قولك 'عين فى الجنة وعين فى النار' (المثل الشعبى) يدل على الحيرة لا على الكذب .

١٤ - 'فى هذا الأمر' أى فى مسألة الزواج .

١٧ - 'فورتنبراس الابن' - الواضح أن شيكسبير يلمح من البداية إلى التوازي بين الاثنين ، فورتنبراس وهاملت - بعد أن أشار هوراشيو إلى هاملت الابن فى ١٧٥/١/١ وانظر الحاشية .



٢٥ - "طبقاً لعقود وثقها القانون" انظر الحاشية ١/١/٨٩ - ٩٨ .

٢٧ - 'ملك النرويج' ، عم الشاب المذكور - كان عم فورتنبراس قد خلف أخاه (فورتنبراس أيضاً) على عرش النرويج ، مثل كلوديوس على عرش الدنمرك ، الأمر الذي يوحى بأن شيكسبير كان يعتزم منذ البداية إقامة التوازي بين الحالين ، وهو يؤكد ، كما يقول جنكتر ، أن كلوديوس ليس مغتصباً للعرش . انظر الحاشية رقم ١ عليه .

٤٢ - لا يكف النقاد منذ الأستاذ فيریتی Verity (في طبعته المشهورة) عن ذكر أهمية تكرار الملك لاسم 'لايرتيس' في حديثه ، إذ يرد الاسم أربع مرات في غضون تسعة أسطر ، ويقول دوڤرويلسون "إنه يلاطفه بذكر اسمه أربع مرات في تسعة أسطر" . ولكن جنكتر يقول إن الأهم هو تسليط الضوء على الشاب الذي سيصبح 'صورة' هاملت (٥/٢/٧٧) والنظير له ، والعدو ، بل وقاتله أخيراً .

٤٧ - 'الرأس' هو الملك بطبيعة الحال ، في التشبيه الشائع عن علاقة عناصر الدولة وتشابهها مع أعضاء الجسم . وعادة ما يشار إلى أعضاء مجلس الدولة (الذي يقابل مجلس الوزراء عندنا) بأنهم يمثلون القلب .

٥٦ - 'السماح' . . والصفح' من الكلمات التي تجري مجرى المصطلح اللغوي الثنائي (binomials) أو بالتعبير المستعمل في الرياضيات 'ذات الحدين' ، وهو يختلف عن الكلمات المتصاحبة (collocations) والتعبير بالاثنتين عن الواحد (hendiadys) (انظر الحاشية ١/٩٠ - ٩١) .

٥٨ - ٦١ صورة 'الخاتم' الذي يوضع على الوثيقة لمنحها الصلاحية القانونية تتضمن تورية لفظية بسبب احتمال تفسير (will) وهي بمعنى المطلب (هنا في الترجمة) بمعنى الوصية التي تتطلب الخاتم ، وهكذا في أول ظهور له على المسرح يبدو بولونيوس في صورة المغمم بالألفاظ والتلاعب بها ، ويقول سبنسر محرر طبعة نيو بنجوين إن "الحديث يمثل أصدق تمثيل ، إذ يستخدم ٣٣ كلمة الإنجليزية للتعبير عن 'نعم' وحسب أ" .

٦٢ - 'فلتنعم بطيب زمانك' أو تمتع بشبابك في فرنسا ، ويقول جنكتر إن هذه الصورة قريبة من الموضوع الشائع في ذلك العصر ومطلع القرن السابع عشر وهو 'اغنم ساعة يومك' أو حرفياً 'اقطف الزهر' الساعة أ' (carpe diem) ويوافقه جميع الشراح ، وهو معنى شائع في كل اللغات ، فلدينا 'ولك الساعة التي أنت فيها' بالعربية ، وعند الخيام / رامي : 'فقل / حظك منه قبل فوت الشباب' .

٦٤ - 'يا ابن أخي' الكلمة الإنجليزية (cousin) تعني أي قريب أبعد من الأخ .

٦٥ - 'أقرب . . . سيباً' أي أقرب من الأقرباء العاديين لكن أبعد بسبب الاختلاف في الطبع ، والملاحظ في أول عبارة يقولها هاملت على المسرح ولعه بالتورية في (kind) بمعنى أعضاء الأسرة الواحدة الذين

تربطهم أواصر الرحم ، والإيحاء بمعنى الإحسان والخير (benevolence) ومن ثم العطف والرحمة ، وولع هاملت أيضاً بالطباق بين أقرب وأبعد ، والجناس بين نسب وسبب ، وقد أتيت بالكلمة الأخيرة للجناس إلى جانب الدلالة على المعنى ، ”فما يربطنى بك من أسباب (أى حبسال) ضعيف واه“ ! ومعظم النقاد يقولون إن الكلام فى هذا السطر يدور على هاملت ، ولكن البعض يقول إنه يدور على كلوديوس ، والحق أنه ما دام يتعلق بالعلاقة بين اثنين فقد ينطبق على أى منهما !

٦٧ - ’سطوع الشمس‘ - إلى جانب التورية بين (sun) أى الشمس ونظيرتها فى النطق (son) أى الابن (دوثر ويلسون) - فإن اختلاف المفسرين جعل من التعبير لغزاً ، يقول شميث إن هاملت ”يزعم أنه عاطل ولاه بأكثر مما ينبغى“ ، ويقول جنكتر إن هاملت ، بسبب الكتابة المتأصلة فى طبعه يفضل الظل ، ولكنه مرغم الآن على التعرض للوهج اللأفح ، سواء كان ذلك مرده وجوده فى الحياة العامة ، أو تعرضه لحياة المرح فى القصر ، أو تمتعه بحب الملك ! يؤكد هذا المعنى أن الشمس هى رمز الملك فى أدب ذلك الزمان . ويقول كيتريدج إن تعبير ’زاد عن الحد‘ هو المفتاح لفهم العبارة ، إذ إن هاملت ، مهما يكن تفسيرنا لمعنى الشمس ، يرفض هذا الوهج الذى يصل إلى حد القىظ .

٦٩ - ’لليكك وبلادك‘ . فى الأصل (Denmark) وقد تعنى الدنمرك البلد ، أو ملك الدنمرك ، ولم يقطع الشراح فيها برأى ، ويقول جنكتر إنه من المحال تحديد أى المعنيين يقصد هاملت ، ولذلك أتيت بهما معاً فى الترجمة !

٧٢ - ’مألوف‘ - هذا العزاء شائع فى الآداب الكلاسيكية وفى عصر النهضة ، ويضرب النقاد نماذج له من أوفيد فى مسخ الكائنات (٥٥٠ / ١٥) ومن سينيكا (Seneca) ، ومن غيرهما . والملك يتوسع فى هذا المعنى فى حديثه التالى .

٧٨ - ’يتجاور‘ يلمح هاملت إلى التناقض بين موقفه وموقف والدته .

٨٣ - ”... ومظاهر حزنه“ - كلمة (mood) تعنى إما حالة نفسية / شعورية أو التعبير الظاهر فى الوجه عن هذه الحالة ، ويشرحها شميث قائلاً ”المظهر الخارجى ، أو المظهر المعبر عن الحالة النفسية“ مستشهداً بالسونيت (Sonnet) رقم ٩٣ التى توازى بين الكلمة وكلمتى التقطيب والغضون معاً ، وقد أخرتها فى الترجمة إلى ذيل السطر بعد الصور (forms) والأشكال (shapes) . ويأخذ جميع الشراح برأى شميث .

٨٩ - ٩٠ ”بأن أباك الراحل فقد أباه“ يقارن النقاد بين هذا التعبير وما يأتى بعده فى ١٠٣ - ١٠٦ بما جاء فى رسائل سينيكا (الرسالة ٧٧) :

*Hoc patri tuo accidit ... hoc omnibus ante te,  
hoc omnibus post te.*

٩١ - 'زمنًا ما' أى لا تلبس الحداد إلى الأبد ! يجد الشراح فى هذا نظائر فى سينىكا وبلوتارخوس .

١٠٢ - "حق الفطرة" ، المقصود بالفطرة طبيعة الخلق ، ومن ثم طبيعة الأشياء ونظامها الثابت . وكان يمكن أن أقول "وكذلك حق نظام الكون" دون إخلال بالوزن ، ولكننى فضلت استخدام الصورة الشيكسبيرية الموحية على الشرح الذى أفردت له هذه الصفحات ، وسوف يلاحظ الدارس اختلاف دلالة كلمة (nature) فى المسرحية واختلاف ترجماتى لها ، فهى الطبيعة أحيانًا ، وهى الطبع أو الفطرة ، ولم أجنح عنها إلا حين ترجمت السطرين ٢٢٧ و ٢٤٠ بالمشهد الثانى من الفصل الخامس إذ ترجمتها بالبنوة فى حديث هاملت [فأثار إخلاص البنوة عندك] ورد لايرتيس [هدأت بنفسى غصبة البنوة التى استثيرت] وكان يمكن أن أقول الطبيعة دون إخلال بالوزن ، ولكن المعنى هنا لا يخرج إلا إذا استبدلنا البنوة بالطبيعة ، لأن قولك 'الطبيعة التى استثيرت' سوف يأتى بمعنى مختلف عن المقصود.

١٠٦ - 'أن تطرح أرضًا' الصياغة الإنجليزية (throw to earth) توحى فى رأى جنكتر بأن 'يدفن' حزنه مع والده المتوفى . ولكننى التزمت بالمعنى الظاهر ولم أقل 'أن تدفن فى الأرض' (دون إخلال بالوزن) .

١١٠ - الكلمة الإنجليزية (nobility) مُختَلَفٌ بين الشراح عليها ، وقد جمعت من شرح هيبارد (Hibbard) فى طبعة أوكسفورد (١٩٨٧) وشرح دوثر ويلسون وجنكتر وغيرهم المعنى المركب من التنزه عن الغرض ومن الشرف (بمعنى الارتفاع أيضًا فى ذاته) وعلى هذا ترجمتها .

١١٢ - 'ويتنبرج' (Wittenberg) الجامعة الألمانية الشهيرة التى أنشئت عام ١٥٠٢ وذاع صيتها بسبب ارتباطها باسم مارتن لوثر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) والإصلاح الدينى . ومن الطبيعى أن تكون بروتستانتية المذهب (وإن كان دوثر ويلسون يصر على تأكيد ذلك) وكانت الجامعة المفضلة لأبناء الدنمرك الذين يدرسون فى الخارج ، وكان اسمها معروفًا فى إنجلترا فى عصر الملكة إليزابيث ويعرفها رواد المسرح بسبب مسرحية *Dr. Faustus* الدكتور فاوستوس التى كتبها مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) Christopher Marlowe .

١٢٩ - 'ذا الأدران' : الكلمة الإنجليزية (sullied) شهدت خلافًا بين محققى النص حتى أصدر دوثر ويلسون طبعته الذائعة فى عام ١٩٣٤ فثبتها بصورتها وهجائها ، إذ إن بعض الناشرين الذين كانوا يفضلون نسخة الفوليسو لعام ١٦٢٣ وجدوا الكلمة بها (solid) وهى تحريف للصورة الأقدم فى طبعة الكوارتو (sallied) وعندما حكم دوثر ويلسون بأن الكوارتو الثانى هو النص المعتمد أصبحت (sullied) الكلمة المعتمدة ، وكانت قد خطرت من قبل للمحقق الذائع فيرنيس (Furness)

وللشاعر تينسون (Tennyson) ، ورجحها (قبل دوغر ويلسون) داودن . وطبعة آردن تفرد لمناقشة الخلاف وأسلوب حسمه صفحات وصفحات ١

١٢٩ - ١٣٠ صورة الانصهار من الجأمد إلى السائل (ومن السائل من قطرات الندى إلى غاز) معناها التحول من عنصر التراب وهو العنصر الأدنى مرتبة بين العناصر إلى عنصر أسمى منه ثم أسمى ١ فلا توجد صورة ذوبان شيء فى شيء بل انصهار أى تحول من صورة إلى صورة ، ومن الشقاء إلى نعيم الخلد (عن طريق الموت) لولا أن الله حرم الانتحار . وفعل (melt) يستخدم للانصهار المعدنى ، مثل (smelt) وأما (thaw) فتستخدم لانصهار الثلج (أو الجليد) وأما (resolve) فمعناها ينحل أو يتفكك عند الانصهار ١ وهكذا يركز شيكسبير على التحول ، وهو ما استعملته فى ترجمته 'ينتحيل' أى يتحول من حالة إلى حالة . وأما تحريم الانتحار فمنصوص عليه فى الوصايا العشر (الوصية السادسة) وفقاً لما درجت عليه الكنيسة ويستشهد الشراح بأقوال آخرين منذ القديس أوغسطين وحتى الشاعر جون دن ، والأخير يعارض تفسير الوصية السادسة بأنها تتضمن التحريم ، ولكنه يقر بأن "الجميع يستشهدون لهذه الغاية . . . بهذه الوصية" وهى العبارة التى يوردها جنكتر مقتطفاً إياها من مؤلف له بعنوان الموت الثانى (8. ii. III. *Biathanatos*) .

١٣٥ - 'حديقة تدهورت' المصطلح الانجليزى (to go to seed) معناه أصلاً أن يُترك الزرع حتى يذوى فتتأثر بذوره وتدهور أحواله ، بحيث تتطلب الأرض الحرث من جديد بعد اقتلاع بواقيه ، ومن ثم أصبح مصطلحاً يفيد الضعف وعدم الجدوى ، أو التدهور بعبارة موجزة ، ولما كان المصطلح من فئة المجاز الميت فضلت ترجمة المعنى على الإتيان بصور لا يمكن أن تخطر ببال المستمع أو القارئ الانجليزى لنص شيكسبير . ومن المؤسف أن يفوت هذا المعنى على واضعى المعاجم المترجمة إلى العربية .

١٣٦ - 'غليظ الطبع' (gross in nature) غلظة الطبع قد تنصرف إلى النبات أو الحيوان أو الإنسان ، والمقصود من طرف خفى هو الإنسان الذى تخزن أحواله هاملت ، على نحو ما يأتى فى عبارته التالية .

١٣٩ - ١٤٠ هايبيرون (Hyperion) هو رب الشمس أو الشمس الرب فى الأساطير اليونانية ، والجدى الشائه (ساتور) هو (satyr) وهو مخلوق نصفه جدى ونصفه بشر ، حقير وشهوانى ، والكلمة الانجليزية الأخيرة لا يستعملها شيكسبير إلا فى هذا الموضع . والمقارنة أوضح من أن تحتاج إلى تعليق .

١٤٩ - نيوبى (Niobe) هى المثال الكلاسيكى لحزن المرأة ، وتقول الأساطير اليونانية إن أبوللو (Apollo)

وديانا (Diana) قتلا أطفالها فانطلقت تبكى دون توقف حتى أحالها الحزن إلى حَجَرٍ ظل الماء يتساقط منه . انظر أوفيد مسخ الكائنات ، ١٤٦/٦ - ٣١٢ .

١٥٠ - صورة البهيمه التى تحزن لوفاء زوجها مستقاة من بلفورية .

١٥٣ - يقول النقاد إن انتصغار هاملت لشأنه وإحساسه بالضعف (نسبياً) يشتر بما سوف يشعر به من عجز إزاء المهمة التى سوف يلقيها القدر على عاتقه . ويقول جنكنز إن هذا مهم لأنه يناقض بذلك ما أورده ساكسو من أن هاملت كان يستطيع ، لو أكرمه الحظ ، أن ييز هرقل فى إنجاز ما كُلف به من شاق الأعمال ، وما أورده بلفوريست من تشبيهه إياه بشمشون الجبار .

١٥٤ - 'دموعها المخاتلة' (unrighteous tears) صدى لقول بلفوريست :

*un pleur dissimulé*

وعلى هذا فسر النص المفسرون .

١٥٧ - 'وكيف عجّلت بلهفة' - الأصل هو :

To post / With such dexterity

ويقول شميث إن المعنى هو 'خفة الحركة' (nimbleness = dexterity) أثناء السرعة ، ويورد أحد الشراح وهو (B. Davies) كلمة (agility) والآخر وهو سبنسر كلمة (facility) وكلها تتبع شميث، ويوافقه هيبارد ، ويورد جنكنز تأييداً لشميث عبارة من هنرى الرابع - الجزء الأول ، ولكن المقصود بخفة الحركة أثناء السرعة هو اللهفة ، فهاملت لا يتحدث عن فعل ماضى بل عن حركة نفسية ، أى اللهفة التى صاحبت السرعة أو أدت إليها .

١٥٧ - 'فى الحرام' - فى الماضى كان زواج الأرملة من أخى زوجها المتوفى يعتبر زواجاً من المحارم ، استناداً إلى الكتاب المقدس (لاويين ١٨/١٦) ("عورة امرأة أخيك لا تُكشَف . إنها عورة أخيك") و ٢٠/٢١ ("وإذا أخذ رجل امرأة أخيه فذلك لحجاسة . قد كشف عورة أخيه . يكونان عقيمين") .

١٥٩ - 'ويا فؤادى انفطر ا' كان يقال إن كتمان الحزن يؤدي إلى انفطار القلب .

١٦٥ - 'ماذا أتى بك ؟' فى الأصل :

And what make you from Wittenberg, Horatio ?

ويعنى السؤال 'لماذا تركت ويتنبرج وجئت إلى هنا يا هوراشيو ؟' حرفياً ، ولكن المعنى المضمّر هو



‘إيه اللي جابك؟’ بالعامية ، وهو ما أخذت به فى الترجمة ! وتحية هاملت إلى مارسيلوس تقتصر على ذكر اسمه ، وإذن لا توجد علامة استفهام .

١٧٣ - ‘السينور’ - انظر حواشى الإرشادات فى آخر حواشى أسماء الشخصيات .

١٧٥ - ‘الشراب’ إشارة للعادة الدثركية التى شهدنا مثالا لها فى السطر ١٢٥ عالىه ، والتى سيعود هاملت إليها قُبَيْهَا جَمُهَا بشدة فى ١/٤/٨ - ٢٢ .

١٧٦ - يقول فيرتى إن هذا السبب يتناقض مع ما ذكره لايرتيس من أنه أتى ليشهد حفل تتويج الملك فى السطر ٥٣ . ويقول جنكنز :

“لا نعرف إن كان هوراشيو يتمى إلى دائرة القصر الملكى أم لا ، ويبدو أن المسرحية لا تحدد طبيعة هذه الدائرة ، وهو أمر غريب ، وانظر ما يذكره هوراشيو فى السطر ١٨٦ [من أنه رأى الملك الراحل مرة ، بعد أن كنا نتصور أنه يعرفه حق المعرفة من إدراكه للتشابه بين الشبح وبينه فى ١/١/٦٢ وما بعده] وسواء كان يتمى إلى الدائرة المذكورة أم لا ، فإن شيكسبير ينسى هنا أن هوراشيو لو كان قد قضى فى الدثرك شهرًا أو أكثر (١٣٨ ، ١٤٧) فالمحتمل أن يكون هاملت قد علم بعودته“ . (ص ١٩١) .

ولا أرى هنا تناقضًا أو خللا ، فاحتمال معرفة هاملت بعودة صديقه قائمة ، ولكن شخصًا فى مثل أحزانه وانصرافه عن الأصدقاء والناس قد لا يجد فى نفسه الميل للاتصال بأحد ، وذلك مما يؤكد مظاهر ‘الانسحاب’ الذى يدل على الاكتئاب الذى قال به كثير من النقاد .

١٨٠ - ‘فطائر اللحوم’ من الأطعمة المناسبة للولائم فى الأفراح والمآتم بسبب إمكان الاحتفاظ بها أيامًا ، وقد وردت الإشارة إليها فى مسرحية الشيطانة البيضاء (*The White Devil*) لمعاصر شيكسبير جون ويستر (١٥٨٠ - ١٦٢٥ ؟) (Webster) (٢٠/٢/٤) “كأن الرجل / لابد أن يعرف أى دجاج قد دُفن فى فطيرة اللحم / قبل أن تُقَطَّع“ . كما وردت الإشارة فى سفر التكوين (١٦/٤٠) إلى الفطائر ولكن دون ذكر اللحم ، وقد أخطأ بعض الشراح حين تصوروا أن (bakemeat) تشير إلى اللحم ، فإن الكلمة تعنى الفطائر فحسب ، ولا يعنى وجود (meat) وجود اللحم ، كقولك (sweetmeats) لتعنى الحلوى ، وكقولك (mincemeat) لتعنى حشو الفطائر من مهروس الفواكه (وقد يضاف إليها اللحم أو لا يضاف) وأما معناها المهجور فهو اللحم المفروم ، والآن تقتصر الإشارة إلى اللحم المفروم على تعبير (minced meat) . أقول أخطأ بعض الشراح وأصاب مترجمو الكتاب المقدس حين قالوا إنها ‘مخبوزات’ (فى سياق حلم زميل يوسف عليه السلام فى السجن ، والقرآن يقول ‘الخبز’ فحسب) وقد وجدت ترجمة أخرى للكتاب المقدس توحى باحتمال اشتغال المخبوزات على الفطائر .

١٨٥ - 'بعين ذهنى' - استعارة تقليدية ترجع إلى أفلاطون (Plato) ، وأرسطو (Aristotle) ، ونحن نذكر تعبير شيشيرون (Cicero) الذائع "mentis oculi" ، وقد استعمله تشوسر وسيدنى قبل شيكسبير بالإنجليزية .

١٨٦ - انظر الحاشية على السطر ١٧٦ عليه .

١٨٧ - 'كان الرجل الأمثل' - الأصل هو (all in all) وقد اختلف معنى هذا المصطلح اليوم فأصبح يعنى 'إجمالاً' أو 'من باب التعميم' ولكن استعمال شيكسبير للمصطلح استعمال الحال يجعله يعنى 'المثل الكامل' أو 'الكامل فى كل شئ' . وقد خصص له الدارسون بحوثاً كاملة ، وخرجت من أحدها بتعبير المجلىزى قديم هو :

All in all and all in every part !

ويقول الباحث واسمه ت. و. بولدوين Baldwin فى كتابه وعنوانه :

*Literary Genetics of Shakspeare's Poems* (pp. 157 - ff)

إن المثل مستقى من مفهوم الروح عند الأفلاطونية الجديدة ، وإن هذا التعبير الذى يجرى مجرى الأمثال يعنى : "حتى الكمال تراه فى كل الصفات أ" .

١٩٦ - ٢٠٦ يقول كولريدج إن حديث هوراشيو "نموذج مثالى للسرد الدرامى ، وللأسلوب الدرامى ؛ إنه من أصفى الشعر ومع ذلك من أقرب طرائق التعبير إلى الطبيعة" (٣٥/١) .

١٩٧ - بعض الطبقات القديمة لا تأخذ بالقراءة المعتمدة لهذا السطر :

In the dead waste and middle of the night

وتغير (waste) التى تعنى 'ضياح الصوت والرؤية' أى السكون المطلق ، مع أنها موجودة فى الكوارتو الجيد وفى الفوليو ، وتضع مكانها (vast) أى الشاسع. ، وقد تولى الجميع الآن عن هذه القراءة باستثناء طبعة فيريتي التى صدرت أولاً عام ١٩٠٤ ثم توالى طبعاتها ، وفى يدى طبعة ١٩٥٠ .

٢٠٥ - 'طول عصاه الملكية' - الأصل هو (truncheon) وهى ما يسمى بعصا المارشالية ، أى التى يحملها القائد العام (العسكرى) .

٢٢٤ - ٢٤٣ يقول جنكنز : تتحول هنا بيسر وسهولة إلى الحوار السريع باللهجة العامية دون الانتظام فى البحر الشعرى السابق أو اللاحق ، فهو نثر لكنه ينبغى بالإيقاع ، بحيث يؤدى التنوع إلى الانتظام عند استئناف البحر المعتاد فى السطر ٢٤٤ . وهو ما يحدث تقريباً فى بداية المشهد الأول .



- ٢٢٨ - نشأ خلاف حول ما إذا كانت هذه العبارة سؤالاً ، والطبعات الحديثة تأخذ بذلك .
- ٢٤٤ - "إن يتمثل بأبى" - هاملت حائر : هل يعتبر الشبح عفريتاً يتمثل بأبيه أم 'روح أبيه' حقاً وصدقاً ؟ ولكنه لا يشك فى وجود شبح رآه هؤلاء الحراس .
- ٢٤٥ - انظر الحاشية على السطر ٣٢/١/١ - أما خوف جهنم فمصدره أن محادثة الشياطين تلقى بمرتكبها فى النار . والعفريت الذى يتقمص شكل إنسان لا بد ، فى نظر البروتستانت (فى عصر جيمس الأول) ، أن يكون شيطاناً . وأما فغر الفم فمرده تصوير الشيطان فى ذلك الزمن فاتحاً فاه وتنطلق منه السنة الذهب ، فكأنما يمثل الجحيم نفسها !
- ٢٥٥ - 'روح أبى' - كأنما يميل هاملت إلى تصديق أن الشبح روح أبيه فعلاً ، بعد أن أعرب عن حيرته فى السطر ٢٤٤ عالياً . واعتبار الأشباح من أرواح الموتى فكرة قديمة ظلت حية حتى دعمتها الفكرة الكاثوليكية عن المطهر ، وقد شكك البروتستانت فى صحتها ، وهو ما يؤكد بعض النقاد مستنكرين قول هاملت ، ولكن جنكتر يقول إنه لا أهمية لهذا من الناحية الدرامية ، فشيكسبير على وعى بشتى المعتقدات ويسمح لهاملت بما يسمح به لنفسه .
- ٢٥٦ - 'أشتم وقوع جريمة' - لا خلاف على معنى (foul play) فى الإنجليزية ، على مر العصور ، ويقول جنكتر : "كان المعتقد أن أحد أسباب ظهور الأشباح هو الكشف عن وقوع جريمة ، ... ولكن ذلك لم يدر بخلد هوراشيو ورفاقه ، ... بل جعل شيكسبير هاملت هو الذى يتولى حدس طبيعة مهمة زيارة الشبح للأرض (دون مضمون هذه المهمة ، حتى الآن ، بطبيعة الحال) . وبهذا التلميح الأول عن 'نوع' لا عن 'ماهية' ما سيفضى به الشبح ، يزيد شيكسبير من حدة ترقب المشاهد" (ص ١٩٧) .

### حواشى المشهد الثالث / الفصل الأول

- ٣ - 'بهبوب الريح مواتية' تعنى أن شيكسبير لا يرى وسيلة مواصلات بين الدنمرك وفرنسا إلا عن طريق البحر .
- ٧ - 'بربيع العمر' - الأصل primy وهى كلمة من نحت شيكسبير ، ومعناها :  
(in its prime or springtime)

وحديث لايرتيس كله يوحى بأن هاملت يافع (ربما لم يتجاوز العشرين) لا فى الثلاثين كما يقول حفار القبور فى ١٣٩/١/٥ ، وقد ثار جدل طويل حول هذه القضية نوجزه فيما قاله باحث دنمركى من أن رقم 'ثلاثين سنة' كان الرقم المعتاد فى الإشارة إلى 'معظم حياة الإنسان' ، وهو يضرب لذلك أمثلة

كثيرة يوردها جنكتز في صفحات أربع ، وقد يضاف إلى ذلك عدم دقة أرقام شيكسبير عمومًا ، وإن الربط بين الزمن الذي قضاه الحفار في العمل وعمر هاملت يرمى إلى غاية درامية هي مقابلة الحياة بالموت . انظر الحاشية على الآيات ١٤٠/٥ - ١٧٥) .

١٢ - صورة الجسد باعتباره معبد الروح صورة مستمدة من الكتاب المقدس (رسالة كورنثوس الأولى / ١٦/٣ - ١٧) وانظر خصوصًا "أم لستم تعلمون أن جسدكم هو هيكل للروح القدس الذي فيكم الذي لكم من الله وأنكم لستم لأنفسكم" المرجع نفسه ١٩/٤ .

٢٣ - الإشارة إلى 'رأس الكيان' أي الملك ومعناه أن لايرتس يرى أن هاملت سيجلس على العرش بحكم موقعه الحالي ، كأنما هي ملكية وراثية لا انتخابية ، حتى دون أن يحتاج إلى 'صوت' كلوديوس (انظر ١٠٩/٢/١) .

٣٥ - هذه الاستعارة الحربية تصور مشاعر أوفيليا باعتبارها تقف في الصف الأول في الجيش ، وهو الذي يتعرض للأخطار ، لكن عليها أن تراجع للصفوف الخلفية حتى لا تصيبها السهام (أي تنال من عفتها) حتى إذا جرحت مشاعرها أو قتلت .

٣٧ - ٣٨ - 'بل إن الفضيلة ... لن تسلم من السنة السوء' انظر ١٣٧/١/٣ - ١٣٨ .

٣٩ - ٤٠ يقول جنكتز إن الفكرة هنا مألوفة واللغة 'التقليدية - الشعرية' مناسبة ، ويورد نماذج لصورة الدودة التي تأكل البراعم قبل أن تفتح من أعمال أخرى لشيكسبير وغيره .

٤٥ - ٤٦ يختلف النقاد في تفسير رد أوفيليا وفقًا لرؤيتهم لشخصيتها ، فيقول ب. دافيز (Davies) محرر طبعة الكسندر "عندما ينتهي أخوها من موعظته الطنانة ، تبدى أوفيليا موافقتها على ما يقول ثم تغيظه ساخرةً بتذكيره بميله هو نفسه للهو واللعب ، وتذكره بأن عليه أن يمارس ما يدعو إليه" (ص ٦٢) ولكن جنكتز لا يرى أي سخرية فيما تقول أوفيليا ، ودعاة النقد النسائي يؤيدون دافيز ، قائلات إنها تؤكد ذاتها عندما أتها الفرصة للحديث الصريح مع أخيها (إلين شوالتر) (Elaine Showalter) ويرى هيارد محرر طبعة أوكسفورد أنها تعتمد في صورها على الكتاب المقدس ، الأمر الذي يقطع بثقافتها المبكرة ، مقتطفًا الآيات في حواشيه من إنجيل متى . (١٣/٧ - ١٤) .

٤٧ - المقصود بالرعاة (pastors) الكهّان ، والمقصود 'بأهل الغفلة' الذين حرموا من رحمة الله بسبب غفلتهم عن تعاليمه ، ولكن كلمة 'الرعاة' كما يقول سبنسر - محرر طبعة نيونجوين - كلمة مختارة بعناية ، فالراعي البار ، بخلاف الراعي الغافل ، يخرج "خرافه الخاصة ويذهب أمامها والخراف تبعه" (إنجيل يوحنا ١٠/٤) .

٥٨ - ٨٠ يرجع الشراح معظم النصائح الواردة هنا إلى كتاب *Ad Demonium* المنسوب إلى

‘إيسوقراط’ (Isocrates) الذي كان مشهوراً في إنجلترا في ذلك الوقت ، وكذلك إلى نصائح كاتو (Cato) الواردة في :

*Disticha de Moribus ad Filium*

الذائع في العصور الوسطى ، وأخيراً إلى (Adagia, Disticha Catonis) المنسوب إلى إرازموس (Erasmus) وإلى ترجمات هذا كله إلى الإنجليزية بطبيعة الحال - ويورد النقاد نماذج متعددة لصور هذه ‘النصائح’ من الأب لابنه في اللغة الإنجليزية قبل شيكسبير . وقد ذهب ب. دافيز إلى أن بولونيوس يكشف عن شخصيته لنا إذ كان يحث لايرتس على الرحيل مسرعاً ثم إذا به يستبقه كي يعرض على أفراد الأسرة علمه وحكمته ، ولكن جنكز لا يرى في ذلك تناقضاً وينكر أن شيكسبير يقصد بذلك أن يجعله يبدو مشار سخرية ، فالأهم من دور النصائح في رسم الشخصية ، إثبات العلاقة الحميمة بين الأب وابنه ، فشيكسبير يريد إظهار الوُد المتبادل بعد مباركة الابن ، والتمهيد لظهور لايرتس في دور المتقم الذي يريد الثأر لأبيه وقتل هاملت .

٩٠ - ٩٨ يلاحظ القارئ ميل بولونيوس إلى الإسهاب وعدم انتظام العبارة .

٩٩ - ١٠٠ ‘عروض’ الحب . الأصل (tenders) يحمل هذا المعنى حقاً ، ولكن الكلمة تحمل أيضاً معنى ‘تقديم المال رسمياً سداداً لثمن شيء’ . والمعنى الأول مرتبط بالمشاعر وحسب ، لكن بولونيوس يتجاهله ويبدأ في التلاعب باللفظ .

١٠٨ - ١٠٩ قيمة ‘العرض’ استمرار لصورة النقود التي بدأ بها بولونيوس حديثه ، بمعنى ارفعى ‘السعر’ الذي تعرضين ‘البيع’ به ١ وفي الأصل صورة ‘تَقَطُّعْ أنفاس’ المجاز الذي يدفع صاحبه إلى الجرى بأكثر من سرعته ، مثل الحصان ، ولكن ترجمة هذه التورية مستحيلة ، بسبب اختلاف مصطلح اللغتين . وأخيراً ينتهي بولونيوس إلى معنى آخر من معاني (tender) وقد حاولت الإيحاء بالحاجة على لفظ ‘العرض’ ومشتقاته ، ولكن التورية كما قلت خاصة بلغتها .

١١١ - يقصد بولونيوس بكلمة ‘أسلوب’ في حديثه غير ما تقصده أوفيليا .

١١٥ - في الأصل (woodcocks) ولما كانت العبارة الإنجليزية تجري مجرى الأمثال ، فلإن شيكسبير لا يقصد بها صورة شعرية ‘حية’ بل يرمى إلى إيصال المعنى وحسب ، ولذلك لم أحدد في الترجمة نوع الطير (الدجاج البري) بل أتيت بما يرمز له ذلك الطير من السداجة .

١٢٦ - ‘الوسطاء في التجارة’ هو المعنى الحرفي (السماسرة) لكن الدلالة التي شاعت مجازياً هو الوساطة بين المحبين ، فالوسيط المقصود هنا ‘قواد’ . وقد أطلق التعبير على بانداروس (Pandarus) في مسرحية طرويلوس وكريسيدا لشيكسبير ، (٢٠٠ - ١٩٩/٢/٣) ومن العجيب أن يكون الفعل

الحديث الذى يحمل هذا المعنى السئ (pander) مشتقاً من اسم ذلك الرجل (بعد اشتقاقه منه فى اللاتينية أيضاً) .

١٢٩ - 'المدافعين' الأصل الانجليزى كلمة لم ترد فى غير هذا الموضع ، وهى كلمة (implorators) وإن كانت توارى كلمة مهجورة بالفرنسية هى (implorateur) .

### حواشى المشهد الرابع / الفصل الأول

يقع هذا المشهد ، مثل المشهد الأول ، على المنصة الممتدة على حافة القلعة . ولا يوجد سبب يفسر غياب برناردو باستثناء عدم الحاجة إليه درامياً .

١ - ترجمت الصورة الأصلية لأن هاملت يعتمد إحياء المجاز الميت فى (biting) بإضافة صفة محددة ، ومن ثم التقط هوراشيو خيط الصورة الجديدة .

٢ - هذا استمرار للصورة التى بدأها هاملت . ومن ثم يمكن قراءة السطرين معاً .

الإرشادات المسرحية إطلاق نيران المدافع احتفالاً بعودة هاملت ، على نحو ما وعد به الملك ، يمثل مفارقة درامية : فالملك يحتفل بعودة ابن أخيه ، وابن أخيه ينتظر أن يرى شبح أبيه الذى سيخبره بحقيقة جرم هذا الملك .

٨ - 'الحفل الصاخب' يقول الأصل (takes his rouse) ويعلق فيريتي (Verity) على كلمة (rouse) قائلاً إنها 'دغمركية' بصفة خاصة وتشيع إحساساً بالجوّ الأجنبي ، والمعاجم تقول إنها إنجليزية الأصل مع ترجيح اشتقاقها من جذور ألمجو سكسونية أو من الفرنسية القديمة ، وتورد المعنى المقصود هنا باعتبارها صورة محرفة لكلمة (carouse) (حفل صاخب للشراب إلخ) المشتقة من الفرنسية وأصلها المحتمل ألمانى يتكون من مقطعين (Gar) ثم (aus) والأخيرة اختصار للكلمة (austrinken) . والمعنى أيضاً حفل الشراب الصاخب ، والشراح يكتفون بإيراد هذا المعنى متجاهلين إشارة فيريتي .

٩ - 'الرقص العرييد الماخن' فى الأصل (The swaggering upspring reels) يقول فيريتي إن (upspring) كلمة دغمركية ، ويقول الدكتور جونسون إنها تعنى 'محدث النعمة' ومن ثم تشير إلى الملك ، والمعاجم تقول إنها إنجليزية ، ويقول جنكتر إنها رقصة ألمانية مستشهداً بورودها بهذا المعنى فى مسرحية نشرت عام ١٦٥٤ ونسبت إلى تشابمان (Chapman) وما زال الخلاف قائماً حول طبيعة هذه الرقصة ، وإن كان الجمهور على أن المعنى هو ما أثبتته فى الترجمة .

١١ - 'دقات الطبل' شيكسبير يحدد فى الأصل نوع الطبل الدغمركى (Kettle - drum) (ونحن نكتبها

حاليًا كلمة واحدة) وهى ما نسميه النقارة ، وهو نوع صغير من الطبول يصدر الصوت المطلوب بالنقر عليه . ويأتى إيضاح صوت النفير والطلبل فى ٢٧٢/٢/٥ - ٢٧٥ .

١٢ - 'نصر' فى الأصل (triumph) والمعنى الذى يميل الشراح إليه هو 'الحفل الصاخب' ويؤكد ذلك استعمال الكلمة بهذا المعنى فى حلم ليلة صيف (١٩/١/١) ووروده فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) كأحد معانى الكلمة ، ولكن الناقد مالارد (Mallard) كتب دراسة حديثة يصر فيها على رنة السخرية فى حديث هاملت ، ويأن معنى 'النصر' الأصلى لا يزال قائمًا فى الكلمة ، ولما كنت قد عبّرت عن معنى الصاخب من قبل رأيت أن أحفظ للكلمة هذا المعنى الأصلى الذى يضيف ولا يتقص من جو العريدة والمجون بما فيه من سخرية لاذعة .

١٣ - 'أهى العادة' - ناقش النقاد طبيعة هذا السؤال ، لأن هوراشيو دغركى كما يتضح من الإشارة إلى ذلك فى ١٢٨/١/١ و ٣٤٦/٢/٥ ، والأحرى به أن يكون محيطًا بعادات بلاده ، ورغم مناقشات الشراح المتعددة ، فالواضح أن هوراشيو يسأل عن شيء خاص بالملك لا بالشعب الدغركى ، وهاملت قد يكون قد أجاب على سؤال هوراشيو مع تعميم استنكاره لعادات الشعب .

١٧ - ٣٨ هذه الفقرة 'التحليلية' الطويلة محذوفة من طبعة الفوليو والطبعة الأولى Q<sub>1</sub> ، كشأن القطعة المحذوفة الأخرى من الفصل الأول - المشهد الأول ١١١ - ١٢٨ ، والغريب أن تحذف هذه السطور طبعة أكسفورد ١٩٨٧ ، ١٩٩٨ ، وقد زعم البعض أن الحذف كان تكرمًا للملكة المجلترا آنذاك - آن - الدغركية ، ولكن المحدثين يقولون إن الحذف سببه 'ضعفها الدرامى' ، فهى لا تضيف شيئًا إلى الحدث أو الشخصيات ، وإن كان ثيريتى يقول إن شيكسبير يتقد فيها عادات أبناء المجلترا أنفسهم . ويدافع جنكتر عن 'قوتها الدرامية' لأنها تطيل انتظارنا لظهور الشبح ، وتجعل ظهوره فجائيًا . وهذا ما أوضحه (دون تعليق نقدى) دوغر ويلسون فى كتابه عن مخطوط هاملت ومشكلات نقله :

*The Manuscript of Shakespeare's Hamlet and the Problems of its Transmission, 1934, p. 25 .*

١٧ - 'هذى العريدة المحمومة' يقول الشراح إن عادة الاستغراق فى الشراب أساءت إلى سمعة الداغرك وهولندا وألمانيا ، ويفيض جنكتر فى تعديد مظاهر هذه السمعة السيئة مستشهدًا بنصوص معاصرة كثيرة .

٢٠ - 'إضافة' لما كانت الإضافة من مظاهر اللغة العربية الشهيرة فقد احتفظت بنكهة النص الأصلى باستخدام الكلمة التى استخدمها شيكسبير نفسها (addition) مع تطويع العبارة العربية لاستيعابها . وقد وردت بهذا المعنى فى الملك لير ١٣٥/١/١ ، و ٢٢/٢/٢ وغير ذلك .



٢٨ - 'بعض العادات' : يقول معجم شيكسبير الذى وضعه 'أنيوز' (Onions) إن شيكسبير يستخدم كلمة (habit) بمعناها الحديث (أى العادة) ثلاث مرات فقط فى كل ما كتب ، أما المعنى المألوف للكلمة فى عصر شيكسبير فهو اللباس أو الرداء ، على نحو ما نرى فى ٧٠ / ٣ / ١ و ١٣٧ / ٤ / ٣ ، ولكن المعنى الأصلى قد يكون قائماً باعتبار أن العادة لباس تلبسه الطبيعة على نحو ما نرى فى السطر ٣١ ، وفى ١٦٧ - ١٦٣ / ٤ / ٣ .

٣٦ - ٣٨ = ... ما أكثر ما كانت قطرة شرّ واحدة

سبباً فى إفساد كيان سام فتكثر وتعكر  
وانفضح أمام الخلق .

### The dram of evil

Doth all the noble substance often doubt

To his own scandal.

ربما تكون هذه الصورة أشهر 'عقدة' فى شيكسبير على الإطلاق ! فهى لا توجد إلا فى الكوارتو الجيد Q<sub>2</sub> ، وترجع مشكلتها إلى وجود آخر كلمة فى السطر الأول بصورة (eale) والتى ما زال بعض من يقتطفون أبيات شيكسبير يتمسكون بها ! وقد أوضح كيتريدج وكوكريتس (Kokeritz) أولاً أن الكلمة المحرفة أصلها اختصار لكلمة (evil) مثل كلمة (deale) التى كتبت بدلاً من (devil) مرتين على هذه الصورة ، ثم قال دوثر ويلسون فى كتابه عن مخطوط شيكسبير إن التحريف وقع بسبب خطأ جامع الحروف فى المطبعة فى قراءة (evle) و (devle) وكانت الـ V تكتب سابقاً بصورة U ، وجاء جنكز ليؤيد شرح دوثر ويلسون ويثبت القراءة الحديثة (evil) رغم إصرار البعض مثل محرر طبعة ألكسندر على الاحتفاظ بالصورة المحرفة (١٩٧٣ و ١٩٧٧) قائلاً : "لا نعرف بالقطع معناها .. ولكن الفكرة العامة هى ... " ص ٧٠ وكذا يفعل فيريتي مرجحاً أن الأصل غير المحرف هو (evil) فى تعليقه ، ولكن دون أن يصحح التحريف ، وكذلك تفعل طبعة ماكميلان ، من تحرير نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) ١٩٧٣ ، أما الباقيون فقد أخذوا بالتصحيح ، وعليه ترجمت الصورة .

٤٣ - 'أسأله فيجيب' الأصل (questionable) له معنيان الأول غير مقصود وهو 'مشكوك فيه' والثانى هو 'يدعو للسؤال/ للتساؤل' ، والمقصود هنا ما ورد فى ماكبث عندما سأل "هل أنتن كيانات" يمكن أن يسألها الإنسان ؟" (٤٣ / ٣ / ١) والمقصود بالصورة (shape) فى هذا البيت 'الشكل الذى يتخذه الجنى' .

٤٤ - 'سأدعوك إذن هاملت' أى رغم جهلى ما تكون ومن تكون !

٤٨ - 'وهى المدفونة طبقاً للشرع وأحكامه' كان المعتقد أن أحد أسباب خروج الأرواح من القبر هو طلب الدفن الشرعى .

٤٩ - 'ولقد شاهدناك تُسجى فى القبر' - كلمة تُسجى تقابل الإنجليزية (inurned) التى توحى بإحراق الجثة ووضع الرفات فى إناء (Urn) ولكن هذه الكلمة هى اللفظة الشعرية للقبر ، وقد وردت بهذا المعنى فى معجم أكسفورد الكبير (OED) وأما الكلمة الواردة فى النص هنا ، فهى كلمة نحتها شيكسبير بنفسه ، ولم يستعملها أحد قبله .

٥٠ - 'رُخَامُ الفُكَيْنِ' يقول أحد النقاد إن الصورة تستلهم خروج المسيح من القبر ، وإن الفكين يوحيان بدخول يونس عليه السلام بطن الحوت ، ولكن شيكسبير قد استخدم صورة القبر ذى الفكين فى روميو وجوليت من قبل ، وجعلهما يفتتحان ٥/٣/٤٧ .

٥٢ - 'فى درع كاملة من فولاذ' : فى الأصل (in complete steel) ولاحظ أن هذا يتفق مع ما رواه الحراس قبل ذلك ، فالملك يلبس دروعه الكاملة 'من الفولاذ' وأن كلمة (armed) تعنى يرتدى الدرع التى تغطى الجسد (armour) ويمسك بيده عصا المارشالية فقط .

٥٣ - 'إطلالات البدر' أى من بين السحب .

٥٥ - 'إحساس العجز الفطرى' الأصل فيه مصطلح شائع فى شيكسبير ، وهو (fool of) ومعناه 'ألوبة يسخر منها ...' فالأصل يقول :

Making ... and [us] fools of nature

المعنى الحرفى هو أن فطرتنا تعجز عن إدراك الخوارق ، والعجز يجعلنا نبدو بلهاء ! ولكن شيوع المصطلح مع 'الزمن' (السونيت ١١٦ - ٩) ومع 'ربة الحظ' (فى دقة بدقة ٣/١/١١) ومع 'الموت' فى روميو وجوليت ٣/١/١٣٣ وما إلى ذلك يجعله غريباً عن الأذن العربية ، مما اقتضى الاختصار على المعنى ، الذى يتضمن 'بل تسخر منا فطرتنا' :

٥٦ - 'تزلزلنا' فى الأصل تزلزل كياناتنا (shake our disposition) لكن الإطباب هنا غير مستحب .

٥٧ - 'ماذا ترجو أن نفعل ؟' يفترض هاملت (مثل هوراشيو فى ١/١/١٣٣ وما بعده) أن الشيخ يطلب منهم عمل شيء ما .

٦٥/٦٦ - 'حياة الجسم ... حياة الروح' يقول جنكنز إن جيمس الأول ، الملك آنذاك ، وضع كتاباً بعنوان علم الشياطين (Demonology) يقول فيه إن الشيطان قد يطلب حياة الجسم أو حياة الروح .

٧١ - 'قمة الجرف' - أى الذى تطل قمته على الجرف ، وشيكسبير يستخدم هنا فعلاً ينحته لهذه المناسبة



ولهذا المعنى الذى لا يعود إليه أبداً هو (beetles) لكنه قد دخل اللغة الانجليزية وتورده المعاجم الكبرى !

٧٥ - 'تبث خاطر القنوط فى الفؤاد' : فى الأصل (puts toys of desperation) سبق استخدام (toy) فى ٦/٣/١ بمعنى 'التزوة' ، وللکلمة معان كثيرة ، منها الخاطر (الذى أخذت به هنا) والخيال أو العاطفة العابرة على نحو ما ورد فى عطيل (٢٦٨/٣/١) .

٧٧/٧٦ - المعنى لا يكتمل فى العربية إلا إذا وضّحنا المراد بهذه الإضافة التى أوردتها بين قوسين مربعين ، 'فالهوة السحيقة' (٧٤) قد تكون الدافع الأوحى لأن يلقى الإنسان بنفسه فيها ! وسيعود شيكسبير إلى الفكرة نفسها فى الملك لير عندما يصف إدجار ذلك 'المكان' ١١/٦/٤ - ٢٤ .

٨٣ - 'رئبال نيميا' - (Nemean Lion) هو الليث الهصور الذى كُلف هرقل بأن يقتله فى سلسلة الأعمال الكبرى المطلوب منه إنجازها ، وقد سبقت الإشارة إليه فى شيكسبير (خاب سعى العشاق ٨١/١/٤) وجاء ذكره فى أوفيد (مسخ الكائنات) ٢٤٢/٩ .

## حواشى المشهد الخامس / الفصل الأول

٣ - النار الكبرى - كانت تقاليد الآداب الكلاسيكية تتضمن 'نيران الكبرى' فى العالم السفلى لعقاب المذنبين ، لكن شيكسبير يستغل ما يآلفه النظارة الذين درجوا على تراث الأشباح فى مسرحيات سينيكا للإيحاء بعذاب 'المطهر' ، الذى تحدث عنه طوما الاقوينى (١٢٢٥ - ١٢٧٤) (Thomas Aquinas)، وقال دانتى (Dante) فى المطهر إن شدة وقدة تلك النيران تجعل المرء يطلب الابتعاد فى الزواج المصهور (٤٩/٢٧ - ٥١) وتحدث عنه توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) (Thomas More) (قبيل شيكسبير) فبالغ فى وصف شدة النيران .

١٠ - ١٣ فكرة التكفير عن الذنوب بعذاب النار فكرة قديمة ، ذكرها أفلاطون فى فايدو (Phaedo) وكذلك فعل فيرجيل فى الإنيادا (٧٤٢/٦) ولما كانت الفكرة شائعة منذ الوثنية ، فإن النقاد يستبعدون تأثر شيكسبير بمؤلف واحد دون غيره ، وإن كانت الصياغة الحالية "بالنار وبالصوم" و "لا يحوها غير عذاب حريق" (١٣) توحى بأنه استفاد مما كتبه توماس مور فى تضرع الأرواح (Supplication of Souls) ويأتى جنكنز بمقتطفات من هذا الكتاب الصادر عام ١٥٥٧ (من صفحة ٣٢١) لإثبات ذلك . وكانت الفكرة الكاثوليكية التى تقول بذلك تلقى الدعم آنذاك من "الأشباح" التى قيل إنها تعود من المطهر لأخبار أهل الأرض بما هى فيه ، ولكن البروتستانت - حسبما يقول جنكنز - كانوا يقولون بأن الموتى يذهبون مباشرة إما إلى الجنة أو النار ، وكانوا من ثم لا يرون فيما يروى عن الأشباح إلا أنها خُدع من تدبير الشياطين ، ويستند من يقولون بأن شيكسبير يقدم إلينا شعباً

'كاثوليكيًا' إلى هذه الأبيات وكذلك السطر ٧٧ ، أما وجهة النظر المعارضة فقد أعرب عنها ناقد يدعى باتنهاوس (Battenhouse) فى دراسة نشرها فى دورية دراسات فى فقه اللغة (SP) العدد ٤٨ ، ص ١٦٣ ، يؤكد فيها أن مطلب الثأر الذى أتى به الشبح يناقض المسيحية ، وأن الشبح من ثم 'عقريت أتى من الجحيم الذى صورته الوثنيون' . وسرعان ما انبرى له ناقد آخر بدراسة نشرها فى الدورية الأمريكية الذائعة PMLA (العدد ٧٠ ، ص ١١١٧) يقول فيها "ربما كان مجرد طرح هذا السؤال يعنى تجاوز ما تتطلبه المسرحية ... فنحن ببساطة لا نحتاج إلى معرفة الطائفة الدينية التى ينتمى إليها الشبح ، والإصرار على معرفتها لا لزوم له" . وعنوان تلك الدراسة هو "الشبح الغامض للملك هاملت" (King Hamlet's Ambiguous Ghost) . وانظر تعليق جنكتر على ذلك فى الحاشية على السطر ٢٥٥ من المشهد الثانى من هذا الفصل . ولأختتم هذه الملاحظات بتلخيص ما أورده بعض النقاد من أن الشبح لا يريد الثأر من قاتله حتى 'يستريح' فى المطهر ، فالمطهر من شئون السماء ولا علاقة له بما يدور فى الحياة الدنيا ، ومن الغريب أن نرى بعض النقاد إلى يومنا هذا يحاولون الربط بين عذاب الشبح و'الخلاص' المتوهم فى الثأر ، مستشهدين بما جاء فى المأساة الإسبانية لتوماس كيد .

٢٥ - 'فأثار لجرمة مقتله' - يقول جنكتر : "ما نعلمه علم اليقين عن هاملت السابقة لشيكسبير هو 'الشبح الذى ينادى فى بؤس ... الثأر يا هاملت' (لودج ، بؤس العقل Lodge, Wit's Misery) والنداء الذى يطالب بالثأر كان الوظيفة التقليدية للشبح المسرحى الذى ورثه الإليزابيثيون من سينيكا . (على نحو ما نرى مثلاً فى المأساة الإسبانية) وغيرها" (ص ٤٥٤) . وهو ما سخرت منه مسرحية طبعت عام ١٥٩٩ بعنوان تحذير للجماليات *A Warning for Fair Women* . ولكن الشبح فى شيكسبير ليس نمطاً مسرحياً ، فالفكرة القائلة بأن أرواح الضحايا تطارد من قتلهم ، فكرة بالغة القدم ، نجد جذورها فى أفلاطون ، كما كانت من أشد الأفكار شيوعاً فى ذلك الزمان عن الأشباح . وفى ظنى أن شيكسبير قد 'استغل' هذه الفكرة ومزجها بما لدى الناس من عقائد عن الأرواح والأشباح استغلالاً درامياً فحسب ، وأن هدفه لم يتجاوز الأهداف الدرامية لهذه المسرحية وحسب .

٢٨ - 'مجاناةً للفطرة' - الأصل هو (Unnatural) وقد سبقت ترجمتها فى سطر ٢٥ 'بالنابية عن الفطرة' ، والتكرار هنا يؤكد أن المقصود أنها ضد الرابطة الفطرية بين أهل الأسرة الواحدة . ولذلك أرفقها المتحدث بصفة الغرابة ا

٢٩ - ٣٠ - 'وبأجنحة .. العشق' : هذا تطوير للتعبير الذى يجرى مجرى الأمثال 'بسرعة الفكر' ، وهو من الصور المفضلة لدى شيكسبير ، إذ جاء البشق الأول فى خاب سعى العشاق (٣٢٦/٣/٤) والشق الثانى 'خطرات العشق' فى روميو وجوليت (٨/٥/٢) .

٣٢ - 'ضفة نهر النسيان' فى الأصل (Lethe wharf) أى ضفة نهر 'ليذى' وهو نهر النسيان فى العالم

السفلى لدى القدماء ، ولما كان اسم النهر لا يعنى شيئاً للقارئ العربى فضلت الإتيان بمعناه . أما المقارنة الواردة فى الأصل 'كنت أبلد من . . ' فهى من باب المقارنات المختصة بالمصطلح الإنجليزى ؛ وغير لازمة للسياق العربى ، على عكس استخدام أفعل التفضيل فى العربية للمبالغة . انظر الحاشية على السطر ٣٨ .

٣٥ - المقصود بالبستان حديقة القصر ، وأما صورة الثعبان فهى لازمة للصورة المقبلة . وفى القصة التى يرويها بلفورية وقعت جريمة القتل أثناء مأدبة ملكية ، وقد غيرها شيكسبير ، فأضفى لمسة رمزية على صورة الملك النائم ولدغة الثعبان ، وهو يذكرنا بذلك بما كتبه فى الجزء الثانى من هنرى السادس ٢٥٤ / ٢ / ٣ وما بعدها .

٣٨ - 'يا أنبل شاب' فى الأصل (thou noble youth) استخدام أفعل التفضيل هنا يرمى للتوكيد المضمهر فى العبارة الإنجليزية ، وفقاً لما يقوله الشراح .

٤١ - 'نبوة روحى' المقصود تنبؤ بحقيقة عمه ، لا بالجريمة التى فاجأه العلم بها .

٤٢ - 'الزانى' - فى الأصل (adulterate) اختلف النقاد دون داعٍ حول معنى الكلمة الصريح ، فالصفة فى معناها الأول وحتى اليوم تعنى مرتكب الزنا ، والشبح يطلقها هنا على من حرّض على وقوع الزنا وشارك فيه ، إذ اعترض البعض قائلين إن الجريمة لا يوصف بها إلا متزوج ، ولكنه قد ثبت بصورة قاطعة أن الفاحشة بصفة عامة والعلاقة الجنسية بالمحارم ، ولو بالزواج ، كثيراً ما يشار إليها باسم الزنا ، وقد اعترض أحد النقاد قائلاً إن هذه الكلمة وحدها لا تكفى لإثبات علاقة محرمة بين كلوديوس وجرتروود فى حياة زوجها ، وإن كانت تلك العلاقة صريحة وواضحة فى رواية بلفورية ، ولكن برادلى يتفق فى التراجيديا الشيكسبيرية (ص ١٦٦) مع دوثر ويلسون فى ماذا يحدث فى هاملت (ص ٢٩٢ - ٢٩٤) على وجود الإيحاء بهذا المعنى هنا . ويقول جنكنز إن إنكار ذلك معناه تجاهل ما يقوله الشبح من أن جرتروود 'تتظاهر بالعفة' (السطر ٤٦) وتجاهل التناقض مع إخلاص الملك الراحل لزوجته (السطور ٤٨ - ٥٠) بحيث يصبح لا معنى للسطور ٥٥ - ٥٧ كما إن صريحة استنكار هاملت 'ما أخبرت هذى المرأة أ' (١٠٥) تعنى أنه أدرك من الشبح هذا المعنى ، وسوف يأتى تأكيد ذلك فى ٢ / ٣ - ٤٢ ، ٤٧ ، ٦٦ - ٧٦ ، و ٦٤ / ٢ / ٥ ، وذلك كله يفسر 'ما حدث' لهاملت وتغير موقفه تماماً إزاء المرأة بصفة عامة .

٤٣ - 'مواهب وهدايا الخونة' فى الأصل (traitorous gifts) يقول كيثرينج إنها 'مواهب الذهن والسلوك' ، ولكن جنكنز يقول إن المعنى يحتمل 'الهدايا' العينية ، التى فعلت ما لم تستطع المواهب الفطرية أن تفعله (انظر السطر ٥١ حيث يقول الشبح إن أخاه أدنى منه فى تلك المواهب) وقد فضلت فى الترجمة أن آتى بالمعنيين جميعاً .

٥٤ - 'التمثل بخيالى علوى' فى الأصل (in a shape of heaven) يقول لويس لافاتير (Lewes) فى كتابه عن الأشباح والأرواح التى تمشى ليلاً *Of Ghosts and Spirits Walking by Night*, ed. J. Dover Wilson and May Yardley, 1929 (باللاتينية عام ١٥٧٠ والتريجمة الانجليزية عام ١٥٧٢) والمقتطف فى جنكتز إن الشيطان قد يتمثل "بصورة نبي"، أو رسول، أو داعية ديني، أو أسقف، أو شهيد" (فى جنكتز ص ٢١٨). ويقول الكتاب المقدس نفسه "إن الشيطان نفسه يغير شكله إلى شبه ملاك نور" (كورنثوس ٢/١١/١٤) ويقول التراث المسيحي إن الشيطان كثيراً ما حاول إغواء القديسين والزهاد بالظهور لهم فى الأحلام فى صورة تشبه صورة قديس آخر أو امرأة جميلة. انظر دقة بدقة ١٧٩/٢/١١ - ٨١.

٦٢ - 'البنج الملعون' فى الأصل (cursed hebenon) - وبعض الطبقات التى لدى تقول (hebona) والخلاف على تحديد هذا السم الذى يغيب الإنسان عن الوعي، فإذا راد أفضى إلى الوفاة، ما زال قائماً، والقارئ العربى لن يفيد من المساجلات المطولة بين الشراح، وقد فضلت أنا أن أتى بالمقابل العربى المفهوم الذى يشترك فى تأثيره مع المقصود.

٨١ - 'حب الولد الفطرى' فى الأصل (If thou hast nature in thee) والمعنى الحرفى هو 'طبع الإنسان الحق'، وعلى هذا يكون البيت

"إن كان لديك، ولم يبرح طبع الإنسان الحق فلا تقبل هذا"

ولكن الشراح يفيضون فى معنى البنية الكامنة، أو المشاعر الطبيعية للأبن تجاه والده، وقد رصدت استخدام كلمة nature فى بعض السياقات إلى أن عثرت على استخدام لها فى الجزء الثانى من هنرى الرابع يخاطب فيه الأمير أباه الملك وهو على سرير المرض الذى اشتد عليه، فيوازى بين الفطرة وحب الولد أباه، وهذه هى الآيات:

يا مولائى الأكرم وأبى !

ما أعمق ما استغرقك النوم !

ما أكثر ما انتزع النوم التاج الذهبى

من فوق رؤوس ملوك إنجلترا !

دينى لك عبرات بل أترأخ رائحة فى الدم

ولسوف تسدده الفطرة : الحب ورقة إحساس الأبن !



ولسوف تُسدّد يا والدى الأكرم هذا الدين بكلّ سخاء ١

(٤٠ - ٣٤/٥/٤)

وعليه فسرت الفطرة هنا بأنها الحب الفطرى عند الولد لأبيه ، وعلى هذا ترجمت العبارة ، فالواضح أن الحب هنا بدل من الفطرة . انظر الحاشية على (١٠٢/٢/١) .

٨٩/ ٩٠ - لاحظ أن الشيخ حزين لاقتراب الصباح ، أى لزوال الظلام ، وهو الذى يجعل وهج السرعة (الحبّاج) خافتاً شاحباً إذ لا يسطع إلا فى الظلام الخالك .

الإرشادات المسرحية يخرج ، على الأرجح ، من باب فى أرضية المسرح ، ويظل تحت المسرح ، بحيث يبدو صوته عندما يتكلم ثانياً كأنه قادم من تحت الأرض .

٩٣ - 'جهنم' : ما زال الشك يخامر هاملت إزاء طبيعة الشيخ .

١١٨ - استطاع هاملت أن يتصنع المرح بسرعة فائقة فيعمد إلى الفكاهة محاكياً مارسيلوس كأنما كان ينادى الصقر إلى العودة ، وصيحات مناداة الصقور لا تترجم ا

١٣٠ - 'خبث الزنيم ا' يقول بعض الشراح إن هاملت كان على وشك الإفصاح أو حتى التلميح بما حدث ثم غير رأيه ، غير أن العودة للنظم بعد الحوار المتثور توحى بثبات يُستبعد معه أن يكون على وشك الإفشاء .

١٣٨ - 'سوف أمضى للصلاة' ربما ليستمد القوة على أداء عمله (المهمة المكلف بها) ولكن ربما أيضاً لاسترداد السكينة ، إذ يقول لافاتير فى الكتاب المشار إليه آنفاً "من المناسب لمن تزعمهم العفارت أن يقيموا الصلاة بوجه خاص" (مقتطف فى جنكتز ص ٢٢٤) .

١٤٢ - 'بالقدّيس باتريك' - قد يبدو قسماً عادياً ، ولكن الواقع هو أن القدّيس باتريك هو القدّيس الراعى لايرلندا ، وله كهف فيها يسمى 'مَطْهر القدّيس باتريك' يزوره الحجاج ، والقصة الشائعة هى أن كل من يقضى فيه يوماً وليلة يتطهر من ذنوبه ويرى رؤى خاصة للملعونين والمباركين ، وقد ورد ذكره فى تاريخ هولنشد الذى نشر عام ١٥٨٧ واطلع عليه شيكسبير ، ويشير الكاتب المسرحى توماس ديكر (المعاصر لشيكسبير ١٥٧٢ - ١٥٣٢ تقريباً) (Thomas Dekker) فى مسرحيته العاهرة الشريفة (الجزء الثانى) فى إحدى عباراته إلى ذلك قائلاً "والقدّيس باتريك كما تعلم ، هو راعى المَطْهر ا" (٤٢/١/١) . ولذلك أضفت بين قوسين صفته ، وأنا أراها مهمة حتى يربط القارئ فى ذهنه بين زيارة شيخ والد هاملت من المَطْهر للأرض ، وبين ما يدور الآن فى نفس البطل . وقد فضلت عدم تعريب الاسم إلى 'بطريق' لأن البطريق هو طائر البنجوين (Penguin) ولأن الاسم أصبح مرتبطاً

بأيرلندا حتى غدا يشار لأى من أبناء أيرلندا بالاسم المختصر بادي Paddy (أو بات Pat أو Rick) وإن كانت فى الإشارة لمسة سخرية .

١٤٤ - "أما عما حدث هنا" يقول دوثر ويلسون "إن هاملت كان على وشك البوح بالسر" (ماذا يحدث فى هاملت ، ص ٧٩) ولكن النص لا يوحى بذلك ، وهاملت يفضى بالسر إلى هوراشيو فيما بعد على أى حال على نحو ما نعرف من ٧٧ / ٢ / ٣ .

١٤٥ - 'صادق' فى الأصل (honest) ومعناها 'حقيقى' أى غير كاذب .

١٥٢ - 'لن أفعل' أى لن أفضى بالسر .

١٥٧ - الإرشادات المسرحية - 'من أسفل المسرح' : هذه العبارة حيرت النقاد ، لأن أسفل المسرح كان المكان المخصص تقليدياً لمن يمثلون أدوار الشياطين ، لأنه يمثل الجحيم ، كما يقول ديكر بصراحة ووضوح ، كما إن تغيير مكان الصوت يوحى بأنه صادر عن شيطان ، وأما العبارة اللاتينية (*Hic et ubique*) فرغم أنها مناسبة للموقف إلا أنها تشبه 'التعويذة' ، على نحو ما أوضح كوجهيل (Coghill) فى عدة دراسات والانتقال تحت الأرض مثل عمال المناجم يذكرونا بما كان الجميع يعتقدونه ، وسجله لاثير فى كتابه المشار إليه آنفاً ، من أن العفاريت "كانت ترتدى ملابس تشبه ملابس عمال المناجم" (مقتطف فى جنكتز ص ٤٥٨) ويورد جنكتز مقتطفاً آخر من كتاب عنوانه اكتشاف السحر (*Discovery of Witchcraft*) يقول فيه مؤلفه ريجنالد سكوت (Reginald Scott) إن الشياطين تهاجم عمال المناجم ومن يعملون فى الحفر العميقة فى باطن التربة . وشيكسير يسمى الشيطان فى الليلة الثانية عشرة (١١٢ / ٤ / ٣) 'عامل المناجم الخبيث' .

ولكن الكلمة التى وراء هذا كله - أى كلمة pioner (١٧١) والتى يفسرها الجميع بأنها 'عامل مناجم' على اعتبار أنها تحريف لكلمة pioneer أى الطليعة التى يسبق الجيش بجاروف وفأس ، ومن ثم أصبحت تطلق على كل حفار ، ومن ثم على عمال المناجم - أقول إن هذه الكلمة قد تعنى فحسب 'الشخص الذى فى القبو' (بتعبير هاملت نفسه فى السطر ١٥٩) (وكما يقول معجم أوكسفورد الكبير) ومن ثم فربما لا يوجد ما يدعو إلى هذا الجدل كله ، ويقول دوثر ويلسون إن هاملت يحاول أن يخدع مارسيلوس بأن يوحى إليه بأن الشبح شيطان . (ماذا يحدث فى هاملت ص ٨٠) ويقول أيضاً فى الكتاب نفسه (ص ٨٣) إن هاملت لا تزال لديه شكوك فى طبيعة الشبح ، ويوافقه كوجهيل ، استناداً إلى قوله "أفلا يحتمل بأنى حين رأيت الشبح رأيت الشيطان المتمثل به" فى (٥٩٤ / ٢ / ٢) - وجنكتز يقول إن هاملت لا شك لديه ، ويورد أدلته النصية ، والجميع ، ربما بتأثير

برادلى ، يحاولون مناقشة هاملت باعتباره شخصية تاريخية حقيقية ، وذلك كما بينت فى المقدمة من أسباب الخلط فى المناهج النقدية لهاملت .

١٧٣ - 'فإن يكن غريباً' - هاملت يشير إلى الخُلُق المسيحى فى الترحيب بالغرباء ، استناداً إلى إنجيل متى "كنت غريباً فأوَيْتُمونى" (٣٥/٢٥) .

١٧٥ - 'فلسفتك' ليس المقصود فلسفة معينة بل الفلسفة بصفة عامة ، وضمير الإضافة مستخدم هنا استخدام التنكير، كما كان الشائع آنذاك (انظر ١٤١/١/١ ، ٣/٢/٣ ، ٢١/٣/٤ - ٣ ، ٥٦/١/٥ - ٧ ، ١٦٥ - ١٦٦) ولدينا المثلث بالعربية كقولك 'علمك بالشئ قد يضر' بدلاً من العلم بالشئ قد يضر ! والعامية تزخر بهذا اللون من ضمائر التنكير . ("أما شُفْتُ لكُ حنة مسرحية أ" بمعنى "شاهدت مسرحية عجيبة أ" .

١٨٠ - أول تلميح بأنه يتوى التظاهر بالجنون .

١٩٣ - 'أنا الفقير هاملت' بالمعنى الذى نقول فيه 'الفقير إلى الله تعالى' أى العبد الضعيف ! ودوفرويلسون يقول إن هاملت "كثيراً ما يلمح إلى افتقاره إلى المال والسلطة" ، (فى ٢٦٨/٢/٢ - ٢٧٢ ، و ٩٣/٢/٣ - ٩٤) مثلاً ، ويقول جنكتز إنه ربما يعرب هنا عن 'ضعف' نفسى ، ولأحظ أن هاملت استخدم كلمة (poor) ثلاث مرات منذ رحيل الشبح : الأولى فى ١٣٧ (شخصى الضعيف) والثانية فى ١٤٨ (رجاء غير كبير) .



## حواشي الفصل الثاني

### حواشي المشهد الأول

٣ - فعل الأمر 'اسأل' مضمّر في (you shall) وسوف يعود إليه شيكسبير في ماكبث في ٥٧/٤/٣ ، وعطيل ٤٤/١/١ .

٦ - 'واسمع' - إصرار بولونيوس على أن يتبّه إليه سامعه من خصائصه (١٥ ، ٤٢ ، ٦٢) و ١٠٥/٢/٢ و ١٠٧ ، ويقول بعض الشراح إن 'ألفاظ' لفت الانتباه كثيراً ما تتأكد بوقوعها في تفعيلة أو تفعيلتين رائدتين .

٢٥ - يقصد 'بالمباررات' مباريات السيف ، ويقول النقاد إن اعتبار هذا 'الفن الرفيع' من 'رذائل الشباب' (١٩) ليس غريباً إذ كان كتاب ذلك العصر يعتقدون أنها كانت تشجع على 'الشجار' .

٥٣ - في طبعة الفوليو كلمات رائدة ليست في الكوارتو الجيد ، ويوردها فيریتی في طبعته (١٩٠٤) - (١٩٥٠) وتتبعه معظم الطبقات الأخرى ، ولكن جنكتر يحذفها من طبعة آردن المعتمدة ، باعتبارها من إضافات المثّلين ، مدافعاً عن ذلك بحجج أجدها مقنعة ، (ص ٦٢ من مقدمته) وبدراسات منشورة في الموضوع . والملاحظ أن بولونيوس يتجاهل تلك الكلمات ويلتقط 'مفتاح' كلامه من كلام رينالدو نفسه المثبت هنا .

٥٩ - كانت رياضة التنس مفضلة عند أبناء الطبقة الراقية .

٧١ - 'رافقه حتى...' المقصود 'بالموافقة' عدم الاختلاف معه بل مسيرته ، وهو ما يجب على الخادم إزاء سيده ، ومفتاح هذا التفسير (in) الواقعة بعد (yourself) الأمر الذي يجعل (observe) تعنى يراعى أو يمشى أو يسير ، وهو ما يقول به جنكتر .

٧٧ - ١٠٠ لقاء غرفة أوفيليا : تضاربت الآراء في المشهد وأتت بعض النقاد بآراء لا تستند إلى النص منها أن أوفيليا خذلت هاملت حين أتى يطلب العون نفسياً ، أما الرأي الحديث القائم على التحليل النصي فيقول : (١) إن هذا أول دليل على ما بدا على هاملت من 'تحول' (٢/٢/٥) وقد يربط الجمهور بين ذلك وبين ما قاله عن اعتزازه اتخاذ مظهر الشلوذ ، (٢) إن 'التحول' الموصوف هنا يتخذ الصورة التقليدية لذهول العاشق 'المجنون' ، وهو ما يدفع بولونيوس إلى القطع بذلك ، (٣) إن أوضح مفاتيح تفهم 'اللقاء' هو تأمل وجه أوفيليا (٨٩ - ٩٠) وخروج هاملت وعيناه مثبّتان عليها ، ويقول ناقد في دراسة له إن تعبير 'أضواء العينين مثبّته نحوى' تذكرنا بوصف أوفيد لأورفيوس (Orpheus) (*flexit amans oculos*) (مسح الكائنات / ٥٧/١٠) في اللحظة التي فقد فيها

زوجته يوريديس (Eurydice) عند العودة من الجحيم . ويقول جنكتر إن النظرة تمثل وداع هاملت الياس لأوفيليا ، وتمثل رمزياً انقشاع آماله فى الحب والزواج .

٨٣ - 'كان كمن . . . من جهنم' ربما كان ذلك هو التشبيه التقليدى لتحديق المجنون .

١٠١ - 'فلأصحبك' . . . ولكن بولونيوس يدخل وحده على الملك فى ٣٩/٢/٢ .

١١٨ - 'هيا فلنذهب' . . . انظر الحاشية السابقة .

١١٩ - أى إن أضرار الإخفاء والتكتم أكبر من أى 'إساءة' (hate = offence) قد تنجم عن إفشائه .

## حواشى المشهد الثانى / الفصل الثانى

١٠ - انظر 'من رفقاءى فى الدرس' (٢٠٤/٤/٣) .

٧٢ - 'قطعة فضة' فى الأصل (crowns) والكراون عملة فضية كانت تعتمد على الوزن ، وقد توحى هذه الترجمة بأن المبلغ أكبر مما هو عليه ، ولسكتنا لا نعرف قيمة الكراون على وجه الدقة ، والأرجح على أية حال أن الإيحاء بالضخامة مطلوب لأن الأصل فى الكوارتو الجيد (Q<sub>2</sub>) لا يقول ثلاثة بل (threescore) أى ستين ، ورغم أن الكلمة تكسر الوزن فإن دوغرويلسون (فى كتابه عن مخطوط هاملت ص ٢٧٤) يقبلها أو قل يُفضلها على ثلاثة ، لأن ثلاثة آلاف فى نظره مبلغ هزيل ، خصوصاً إذا قورن بتكاليف الحملة التى قيل فيما بعد إنها تكلفت عشرين ألف دينار (فى الأصل دوقية وهى عملة ذهبية توازى الدينار تقريباً) . (٢٥/٤/٤) ولكن النص هنا لا يشير إلى تكاليف الحملة بل إلى الراتب السنوى ، فإذا كان هذا الراتب ستين ألف كراون أصبح مبلغاً هائلاً بل لا يصدق !

٧٧/٧٨ "بأن تسمحوا له بالمرور" - يبدو أن شيكسبير يفترض فى هذه المسرحية أن الدنمارك تقع بين النرويج وبولندا .

٨٠ - 'ونكتب الإجابة' - يتضح من ٢/٤/٤ - ٣ أن كلوديوس قد وافق .

٨٤ - يقول الدكتور جونسون فى طبعته للنص "إن الملك لا يطبق أن ينسى أحد مظاهر إسرافه فى الملذات" . (وانظر ١٢٥/٢/١) .

٨٦ - ٩٢ يقول الدكتور جونسون "إن أسلوب الخطابة عند بولونيوس ، كما يمثلنا هنا شيكسبير حق التمثيل ، يهدف إلى السخرية من الأساليب المتبعة فى ذلك الزمان ، فهو يهّد لحديثه بما لا يتضمن أى تمهيد ، ويسير على نهج يثير من الحرج أكثر مما يشرح ويوضح" .

٩٠ - 'ما دام روح الحكمة الإيجار' - يشير شيكسبير إلى الخلاف الدائر فى أيامه حول 'الأسلوب' وظهور نزعة إعلاء شأن الإيجار كرد فعل لتزعة الفصاحة المسهبة التى يمثلها شيشرون . وقد كتب الناقد جورج ويليامسون (G. Williamson) كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه 'حُبُّ سينيكا' (*The Senecan Amble*, 1951) ويعنى به الاتِّشاد فى السير ، أى التمهّل فى التعبير وفاءً بمقتضيات البيان ، ولو اقتضى ذلك الإسهاب بل والإطناب ، كما كتب ناقد يدعى م. و. كروى (M. W. Croll) دراسة فى مجلة دراسات فى فقه اللغة (العدد ١٨ ص ٧٩ - ١٢٨) بعنوان "الثر الأثينى فى القرن السابع عشر" ، وكلاهما يعرض للمناقشة الدائرة والتى يتضح لنا فيها الانتصار للإيجاز ، ونحن نذكر قول توماس كامبيون (Thomas Campion) الشاعر الانجليزى المعاصر لشيكسبير (١٥٦٧ - ١٦٢٠) فى كتاب صغير له بعنوان ملاحظات (*Observations*) أصدره عام ١٦٠٢ ، إذ كتب يقول "مهما يوجز الكاتب ، فلن يعجز مقاله عن إيضاح مرماه" . وقال جوشوا هول (Jos. Hall) فى عام ١٦١١ فى كتاب له بعنوان رسائل (*Epistles*) "إن الإيجاز يجعل النصيحة أيسر فى التذكر والعمل بها" ومن هنا كانت دعوة الإيجاز التى عبرت عنها جرترود "رد من المضمون وقلل الزخرفة" (٩٥) ويقول فرانسيس بيكون (Francis Bacon) (١٥٦١ - ١٦٢٦) إن أول داء يصيب المعرفة هو "دراسة المرء للألفاظ لا المعنى" . (تقدم المعرفة ، ٣/٤/١) وعبارة بولونيوس "الإيجاز روح الحكمة" مثال للأسلوب الموجز الذى يدعو إليه ، أو ما قل ودل (*Sententious*) لكنه نادراً ما يستعمله فى حديثه فى المسرحية .

١٠٤ - لاحظ كيف ضاع منه خيط الفكرة فجعل يردد ما قال بلا معنى !

١٠٩ - ١٢٣ خطاب هاملت إلى أوفيليا يعتبر أقرب إلى المحاكاة الساخرة لشعر الحب الإليزابيثى منه إلى الشعر الحق ، ومع ذلك فإن أوفيليا تقول إنه 'رب القلم' و'خير مثال لإهاب الإنسان' (١٠٤/١/٣) .

١١٠ - 'مستكملة الجمال' الأصل (*beautified*) أى من جعلها البارئ {أفكمل جمالها} وهى ليست كما يظن بولونيوس لفظة متكلفة أو مصطنعة ، ويقول دوثر ويلسون إن معناها 'التي وهبت الجمال' .

١١١ - 'هذه الرسالة' - فى الأصل (*these*) ويقول جنكنز إن معناها مفرد أى (*this*) بحيث تشير إلى الرسالة التى تكتب جمعاً أى بصيغة 'رسائل' بسبب الكلمة اللاتينية (*Litterae*) وكان ذلك بالغ الشيع آنذاك - انظر ٢/٦/٤ . وبعض الطبعات لا تأخذ بقراءة الفوليوس الحالية بل تكتب الكلمة (*thus*) أى هكذا استناداً إلى الكوارتو الجيد . وقد صحح ذلك جنكنز (ص ٤٦٣) .

١١٦ - "الشمس لا تدور . . ." إشارة إلى الفكرة الثابتة لدى الجمهور آنذاك ، والتى تنبع من مذهب بطليموس الفلكى ، بأن الشمس تدور حول الأرض . ويقول جنكنز إن فى ذلك تورية ساخرة كان شيكسبير على وعى بها ، وإن لم يكن ذلك يصدق على هاملت .

١٢٣ - 'ما دام يسمى نفسه' - فى الأصل (Whilst this machine is to him) ومعناها ما دام هذا الهيكل الجسدى يتسمى إليه - حرفيًا . وكان الفكر السائد فى العصر الإليزابيثى هو أن الكون والطبيعة ، بما فى ذلك جسد الإنسان ، يشبه الآلة الدقيقة ، قبل أن تكتسب كلمة الآلة دلالاتها المعروفة الآن ، وكان أهل العصر يبدون إعجابهم بدقة عمل ذلك 'الجهاز الدقيق' .

١٣٤ - يزعم بولونيوس أنه اكتشف الحب وحده بعد أن شاهدنا أوفيليا وهى تخبره به !

١٣٦ - 'لو أننى يَسَرْتُ أمر العاشقين بالرسائل' - الأصل هو

If I had played the desk or table-book

ومعناه الحرفى لو أننى كنت وسيلة التواصل بينهما أو الوسيط بينهما . فالكلمة الأخيرة فى السطر الانجليزى تعنى كراسة الأوراق التى تكتب عليها الرسائل ، وكان يتكون من ألواح ضمت إلى بعضها البعض (tables = tablets فى شيكسبير) انظر ١٠٧/٥/١ ، وإذن فوظيفة القمطر والكراسة هو كتابة الرسائل ومن ثم نقلها ، ويتفق جميع الشراح على هذا من فبريتى إلى جنكتر وهيارد ، فيما عدا كيتريدج الذى يقول فى طبعة ١٩٣٩ إن المعنى هو الكتابة والصمت ، ولكن المحدثين قد أوضحوا أن بولونيوس هنا ينكر أنه اتخذ موقفًا إيجابيًا بالكتابة والتواصل (١٣٦) أو موقفًا سلبيًا بتجاهل الموضوع 'كالأصم الأبكم' (١٣٧) ومن المحدثين لم يخرج أحد عن هذا المعنى إلا سبنسر (طبعة نيونجوين) الذى قال بالمعنى المتفق عليه أولاً ثم أضاف بين قوسين إمكان قراءة معنى التكتم (ص ٢٥٠) .

١٥٦ - 'فلتفصل هذى عن هذى أ' لم يختلف فى تفسير الإشارة إلى الرأس والكتف إلا داودن (Dowden) فى طبعة عام ١٨٨٩ .

١٥٨ - 'أعمق أعماق الأرض' - الأصل (within the centre) والمحذوف المقدر هو (of the earth) لأن كلمة centre بمعنى أعمق نقطة فى داخل الأرض كانت تستخدم كناية عن الأرض فى كتابات المعاصرين .

١٦٠ - 'عدة ساعات' : فى الأصل أربع ساعات ، لكن المقصود هو الزمن الطويل ، ولذلك لم اختر 'أربع ساعات' مع قبول الوزن لها .

١٧٤ - 'سمّاك' - أو بائع سمك - المعنى العادى للكلمة لا يتفق فى شيء مع بولونيوس ، ولكن الجمهور آنذاك كان يعرف ما شاع عن السماكين من ميل بناتهم لكثرة الإنجاب ، وهو ما يربط الكلمة هنا بما يقوله هاملت فى ١٨٣ - ١٨٥ . ومن الطريف أن يلجأ كولريدج إلى التأويل ، فيقول إن مقصد هاملت أن يقول له إن الملك أرسلك لتصطاد 'الحقيقة' فكان الواجب أن تكون صيادًا لا سمّاكًا ! ولم يوافق أحد على ذلك ، ويشير هيارد فى طبعة أوكسفورد إلى دراسة نشرها جنكتر بالألمانية عام

١٩٧٥ عن 'هاملت والسماك' ، ييسط فيها ما شاع عن السماكين ، وعن إطلاق صفة 'السمة' على العاهرة ، وما تردد عن إطلاق لفظ السماك على القواد ، أو على زير النساء ، وما إلى ذلك مما يجعل للكلمة دلالات لا تخطر على بالنا فى القرن الحادى والعشرين !

١٧٦ - 'لو كنت شريكاً مثله' - يتضمن التعبير مفارقة واضحة ، ولكن هاملت يتلاعب بالألفاظ بحيث تعنى الكلمة 'شرف المهنة' ثم تتحول إلى الشرف الأخلاقى .

١٨١ - 'الشمس قادرة على توليد الديدان' - الفكرة القائلة بأن الشمس تخلق حياة جديدة من المادة الميتة فكرة قديمة ، وهى مناسبة لما يتظاهر هاملت بأنه يقرؤه فى الكتاب الآن .

١٨٢ - 'جسداً يصلح للتقيل' - 'الجيفة' (carrion) معناها الأصلى هو الجسد الميت ، لكن لها معنى آخر هو الجسد الحى الذى يباع ويشتري للمتعة الحسية ، وهو الذى يؤدى فى نظر جنكترز إلى الحديث عن أوفيليا .

١٨٤ - 'لا تدعها تمشى فى الشمس' بسبب ما ذكره عن الشمس من قبل ، وهذا هو المعنى الظاهر ، أما المعنى الرمزى فهو 'أحجبها عن العيون' ، إلى جانب الإيحاء بأن الشمس التى ترمز للملك قد تنصرف إلى هاملت ، ومعنى هذا 'أبعدها عني' ، ويقول دوثر ويلسون إنه يرى فى التعبير صدى للمثل الشائع "خرج من رحمة الله إلى لظى الشمس" ، وإن لم يشاركه النقاد الآخرون فيما ذهب إليه .

١٨٥ - 'الحمل' - حاولت توصيل التورية بالعربية ، مثلما فعلتُ فى ترجمة الملك لير ١١/١ - ١٢ (١٩٩٦) ولنفس التورية بنفس الكلمة وإن كنت استخدمت أسلوباً آخر !

١٨٦ - "ما رأيك فى هذا ؟" تعبير عن فرحه بصحة ما ذهب إليه ، كقولك بالعامية "إيه رأيك بقى يا عم ؟" وهذا متفق عليه منذ كيتريدج .

١٩٦ - جرت محاولات لا طائل من ورائها لتحديد الكتاب الذى يقرؤه هاملت ، فقال بعضهم إنه أهاجى جوفينال (Juvenal) (The Satires) حيث يسخر جوفينال من الشيوخ ، ولكن النقاد لم يأتوا بدليل قاطع واحد على ذلك .

٢٠٣ 'اللياقة' - فى الأصل (honesty) وسوف ترد الكلمة بهذا المعنى فى عطيل "ليس من اللياقة أن أقص ما شاهدت" ٢٧٤/١/٤ .

٢٠٤ - 'السير للوراء' يقول جنكترز إن كابل (Capell) قد ذكر فى طبعته للمسرحية عام ١٧٦٨ إن هاملت يتقدم من بولونيوس أثناء كلامه هذا حتى يجعله يسير للخلف ، ويبدو أن دوثر ويلسون ينتقل عن كابل هذه الفكرة . وعلق ناقد آخر فقال إن الكابوريا (سرطان البحر) لا يسير إلى الخلف بل إلى الجانب .



٢٠٥ - 'جنون له منهج' أى يسير وفق منهج مرسوم ومن ثم فهو متعمد ، ويقول الشراح إنه مستوحى من قول هوراس (Horace) فى الأهاجى (٢٧١/٣/١١) .

*Insanire paret certa ratione modoque*

وهذا يذكرنا بمحاولة بولونيوس من قبل تعريف الجنون الذى يقتبسه أيضاً من هوراس .

٢٠٦ - 'يقيك الهواء' كان يُظَنُّ بأن الهواء الطلق مضر بالمرضى .

٢٠٧ - لا توجد فى طبعة الكوارتو الجيد  $Q_2$  علامة استفهام ، ولكن الواضح أنه سؤال .

٢١٠ - مثلما يتلاعب هاملت بالألفاظ ، يعتمد بولونيوس هنا إلى إخراج الصورة البلاغية التى فانت على الكثيرين من شراح شيكسبير ، فالإجابات 'تحمّل' (٢٠٨) لمحات موفقة ، ورحم الحكمة لا يلدّها !

٢١٠ - 'على الفور' فى الأصل (suddenly) وهذا هو المعنى هنا .

٢١٤/٢١٣ - طبعة الفوليو بها تذييل من إضافة الممثلين (مولاي الشريف ، بكل خضوع) . وتخلّفه الطبقات الحديثة .

٢١٥ - 'نفى النفى' شائع ، كما يقول معجم أبوت (Abbott) للظواهر النحوية فى شيكسبير ، ويرجع المحققون نسبة التعبير الحالى لشيكسبير .

٢٢٦ - 'العامة' الأصل هو (indifferent) والمقصود أنهما مثل سائر البشر العاديين ، لا محظوظين ولا غير محظوظين .

٢٣٤ - 'غير البارزين' فى الأصل (privates) والكلمة الإنجليزية لها معنيان الأول هو مناطق الجسم الخاصة (العورات) والثانى هو الرعايا العاديين الذين لا يتمتعون بامتياز أو يشغلون مناصب عامة . وقد حاولت فى الترجمة الإيحاء فقط بالمعنى الأول ، لأن إخراج المعنيين فى كلمة واحدة محال .

٢٣٩ - ٢٦٩ هذه السطور محذوفة من الكوارتو الجيد  $Q_2$  ، وبالنص ما يقطع بهلدا ، والشائع أنها قُطعت مراعاة لحاطر الملكة آن ، زوجة جيمس الأول ، التى كانت دثركية ، وقد أورد هذه الملاحظة ثيريتى ونسبها إلى ناقد يدعى 'فلي' (Fleay) (ص ٢٣) .

٢٤٣ - ٢٤٤ كان الشائع إن الإحساس بأن الوجود سجن من أعراض المصابين بمرض السوداء (أى الاكتئاب مع الحزن) وبهذا يقول كاتب يدعى برايت (Bright) يقتطف جنكتز منه عبارة وردت فى كتاب معاصر لشيكسبير عنوانه دراسة للسوداء (١٥٨٦) يؤكد فيها هذا المعنى .

٢٤٩ / ٢٥٠ 'فالحسنُ ما تراه حسنًا...' فى الأصل (good) و (bad) ويبين الشراح أن المقصود ليس الخير والشر ، ويقول جنكتر "يتضح من السياقات [التي ورد فيها هذا التعبير] أن الحسنَ والسيئَ هنا لا ينصرفان إلى الأخلاق ، ومن ثم فإن ما زُعم استنباطًا من أن هاملت ليست لديه مطلقات أخلاقية (انظر ليفين ، مسألة هاملت ، ص ٧٥) Levin, *The Question of Hamlet* رعمٌ فاسدٌ" (ص ٤٦٨) ولقد حاولت فى الترجمة توخى الأسماء العامة المقابلة لنظائرها الإنجليزية ، فالحسن والإحسان والحسنات كلها تدخل فى باب الخير ، والسيئُ «المكرُ السيئُ» [فاطر - ٤٣] والسوء «مأ علمنا عليه من سوءٍ» [يوسف - ٥١] والسيئات كلها تدخل فى باب الشر ، ولكن للحسن والسيئَ ظلالاً أخرى لا تقصرهما على الخير والشر ، ومن ثم كان اختياري .

٢٥١ - 'طموحك' يقول دوڤر ويلسون إن هذا السؤال يدل على أن الملك يحاول من خلال وورنكرانتس وجيلدنستيرن أن يعرف ما إذا كان 'جنون' هاملت يرجع إلى عدم تحقيق طموحه ، مثلما حاول عن طريق أوفيليا أن يعرف إذا كان الجنون يرجع إلى الصدود ، (ماذا يحدث فى هاملت ص ١١٦ - ١٢٥) ولكن النص لا يُصرّح بذلك . ويقول جنكتر إن الرجلين يحاولان أن يدفعاه 'إلى الإقرار بواقع حاله' (٩/١/٣) أى إلى الإدلاء باعترافٍ من لون ما .

٢٥٦ - 'أحلام مفزعة' - يقول جنكتر إن برايت ينص على ما يعتاد المريض بالسوداء من أحلام مفزعة فى الكتاب المشار إليه فى الحاشية على ٢٤٣ - ٢٤٤ .

٢٥٧/٢٥٩ 'ما يحققه الطموح' فى العالم المادى، أى الشيء الملموس (substance) ليس سوى ظل للحلم، وهنا تكمن المفارقة .

٢٦٣/٢٦٤ يصل هاملت بالتشبيه القائم على المفارقة إلى ذروة عبثية من خلال المبالغة فى التصوير ، حتى ليقسم إنه لم يعد قادرًا على التفكير ، والآخرى بهم أن يلتحقوا برجال البلاط الذين تركوا الفكر إلى السفسطة !

٢٦٨ - 'محاطٌ بكل مقلق مزعج' المعنى المباشر ينصرف إلى الخدم ، والثانى - ربما - إلى الأحلام المزعجة أو المرعبة .

٢٦٩ - 'بصراحة' فى الأصل (beaten way) بمعنى الطريق المباشر أى ما يقابل الصورة الاستعارية الطريق المألوف للتعبير أى ما يقابل المصطلح (Well-trodden track) . .

٢٧٣/٢٧٤ أُنْجَذَتْ فى تفسير too dear [by] a halfpenny بقول دوڤر ويلسون وجنكتر ، (ومن بعدهما سبنسر) لا قول كيتريدج الذى يفترض أن هناك [at] مُقَدَّرَةٌ بدلاً من [by] المقدرة ، أى المضمرة، كما حذفت الإشارة إلى نصف البنس لأن المجاز ميت . [أكثر مما يستحق بنصف مليم] .



٢٧٨ - تأخذ طبقات كثيرة ، ومنها طبعة ألكسندر ، بقراءة القوليو ، فتضع فاصلة بعد (but) الأمر الذى يغير المعنى تمامًا بل يجعل الكلام يفيد العكس . فإن هاملت لا يحدث صديقه على قول الحقيقة ، لأنه يعرف أنهما لن يقولاهما ولذلك يسخر منهما . وعلى هذا سارت الطبقات الحديثة المعتمدة .

٢٩٤ - 'كتمانكما الكامل' فى الأصل 'لا تنقص منه ريشة' وهو مصطلح يترجم بمعناه لأنه من فئة المصطلح الخالص (pure idiom) .

٣٠٣/٢٩٨ وصف جلال السماوات بالمقارنة بتفاهة الإنسان شائع فى الآداب الكلاسيكية وعصر النهضة جميعاً ، ويكثر النقد من الإشارة إلى مقالات مونتاني (Montaigne) باعتباره المصدر المباشر ولكنه مجرد عنصر من عناصر هذه الصورة المركبة .

٢٩٧ - 'البرخ العقيم' فى الأصل (a sterile promontory) والاسم يشير عادة إلى لسان الأرض فى البحر ، ولكن المقصود هنا هو مكان العبور من مكان إلى مكان ، وهو مكان محاط بما يختلف فى طبيعته عنه . والبرخ كما هو معروف (isthmus) يتضمن هذا المعنى .

٣٠٧ - 'جوهره تراب' - الجوهر هنا فى الأصل (quintessence) أى حرقيا الجوهر الخامس ، أى الذى يتميز عن العناصر الأربعة التى تتكون منها المادة لكنه مشتق منها ، ومن ثم فإن جوهر التراب هو (١) التراب فى أنقى صورته و (٢) أخص بخصائصه . وأى إدراك لتفوق الإنسان بالمعنى الأول يتضمن انحطاطه بالمعنى الثانى !

٣١٥ - 'فكيف يسرك' - فى الأصل (Lenten entertainment) أى سرور لا يكاد يذكر لضآلته ، وربما كانت فى التعبير إشارة إلى التحريم الكامل لعروض المسرحيات فى أثناء فترة الصوم الكبير (Lent) وهو التحريم الذى أصدر مجلس الخاصة الملكية قراراً بتوكيده فى ٢٢ يونيو ١٦٠٠ .

٣٢٤ - يقول فيريتي إن هاملت يعنى أن من يلعب دور المرأة سوف يسمح له بالارتجال ، ولكن هذا يتناقض مع عدم تكسير أوزان الشعر .

٣٣٠ - 'القيود التى فرضت' أى إن منع الفرقة من تقديم عروضها (فى المدينة) يرجع إلى أحداث التمرد الأخيرة ، أو الفوضى أو الاستعداد للحرب أو حتى تكوين فرقة الأطفال التى سيأتى ذكرها . وشيكسير يستخدم (innovation) أى البدعة بمعنى (insurrection) أى التمرد (فى هنرى الرابع ٧٨/١/٥ وكوريولانوس ١٧٤/١/٣ - ١٧٥) وبمعنى الخبل فى عطيل (٣٦/٣/٢) وقد تعنى الاستعدادات للحرب التى ذكرها مارسيلوس فى ٧٠/١/١ - ٧٩ ، وقد تعنى بدعة فرقة الأطفال التى أصبحت تمثل قياداً على كبار الممثلين . وقد اخترت 'القيود' بدلاً من البدع لأن معناها أدق وهو ما يتطلبه المسرح .

٣٣٥/٣٥٨ هذه السطور حذفت من طبعة  $Q_2$  وقد برهن جنكنز على ذلك فأثبتها كما أثبتتها الطبقات السابقة ، ويقول سبنسر فى طبعة نيونجوين (ص ٢٥٦) "إن مناقشة نجاح فرقة الأطفال توحى بأنها دخيلة على المسرحية ، والنبرة شخصية وحادة إلى الحد الذى لا نتوقعه من شيكسبير ، ومن المدهش أن نجد لها فى طبعة الفوليسو ، لأنه من المحتوم أن تكون الحادثة قد أصبحت غامضة على الجمهور (والقراء) بعد مرور تلك الفترة الزمنية" .

٣٣٧ - "فرقة من الأطفال - عَشٌّ من صغار الصقور" الاصل هو :

an eyrie of children, little eyases

أى إن شيكسبير يقسم الاستعارة بين eyrie (أو aerie) بمعنى عَشٌّ ، و(eyases) وهى صغار الصقور، والأفضل فى العربية ضم القسمين ابتغاء الوضوح للصورة . والمقصود الإشارة إلى ما يسمى بأطفال الكنيسة (إذ كانوا من المغنين فى جوقة الكنيسة) وهى الفرقة التى بدأت تقديم عروضها فى مسرح بلاك فرايرز (Blackfriars) فى أواخر عام ١٦٠٠ . وانظر ما يقوله سبنسر فى الحاشية السابقة .

٣٣٩ - 'يهاجمون المسارح العامة' قدم الأطفال مسرحيات من تأليف بن جونسون فى شتاء ١٦٠٠ وربيع ١٦٠١ يهاجم فيها المسرحيات المقدمة على المسارح العامة والممثلين الذين يشاركون فيها ، وخصوصاً الكاتبين توماس دكر Dekker وجون مارستون (John Marston) (١٥٧٦ - ١٦٣٤) وقد عرض بعض الكتاب لهذه الظاهرة فى كتب متخصصة .

٣٤١/٣٤٢ يقول جنكنز إن هذا مثال على أن القلم أقبوى من السيف . ويستشهد بقول لشخصية هستريو (Histrio) فى مسرحية بن جونسون المسماة الشويعر (Poetaster) (٣/٤/٣٢٨ وما بعده) "لا أحد يأتى لمشاهدتنا ! لا أحد من أبناء الطبقة الراقية . . ." .

٣٥٠ - 'بين الطرفين' يقول جنكنز : "بينما كان جونسون يكتب مسرحيته الشويعر نما إلى علمه أن ديكر "قد استؤجر . . . لشتيمة . . . والسخرية منه على المسرح فى أحد أعماله" (٣/٤/٣٢٢) ولم تلبث فرقة تشيمبرلين أن قدمت مسرحية هجائيات لاذعة (Satiromastix) التى تنتقم مما جاء فى مسرحية بن جونسون المشار إليها .

٣٥٨ . كان هرقل يُصوّر فى صورة من يحمل الكرة الأرضية لأنه أراح أطلس من حملها ريثما يقوم الأخير بإحضار التفاح من جزائر هسبريديز (Hesperides) والشائع ، بناءً على ما قاله ستيفنز (Steevens) فى الطبعة الثانية لمؤلفات شيكسبير التى شارك فى إعداد حواشيتها مع الدكتور جونسون، وصدرت عام ١٧٧٨ ، (المجلد العاشر) وطبعة مالون Malone لتلك المؤلفات الصادرة عام ١٧٩٠ ،

وغيرهما ، أن 'صورة هرقل وهو يحمل الكرة الأرضية' كانت منقوشة على لافتة مسرح الجلوب (والجلوب بعد تعنى الكرة الأرضية) . ويقول جنكتر "إذا كان لنا أن نقبل ذلك فإن تورية شيكسبير لا تمثل الصبيان وقد انتصروا على العالم كله فحسب ، بل تلمح من طرف خفي إلى أنهم قد انتصروا على الفرقة التي كان يمثل فيها شيكسبير نفسه بمسرح الجلوب" ص ٤٧٣ .

الإرشادات المسرحية - أصوات الأبواق تُدَوِّي على نحو ما جرت عليه العادة عند دخول الممثلين .

٣٧٥ - 'بين الصقر والمنشار' ليس من الأمثلة المعروفة ويبدو أن شيكسبير ابتدعه بناءً على مثال آخر كان شائعاً آنذاك .

٣٨١/٣٨٢ 'كما تقول . . يوم الاثنين' - هاملت يتظاهر بأنه مندمج في محايدة صديقيه ، ويتجاهل بولونيوس تماماً !

٣٨٦ - 'مولاي ! . . ' هاملت يحاكي قول بولونيوس ساخراً ، ويفسد هليه المفاجأة بحديثه عن أشهر ممثلي العالم القديم روسكيوس (Roscius) .

٣٨٩ - 'قديمه !' في الأصل (buzz) وهي كلمة تعجب (واحتقار) قد تفيد أن الأبناء ليس جديدة أو تفيد الثروة الفارغة . وقد أتيت لها بالمقابل العربي الشائع في مصر !

٣٩١ - المفروض أن هذا شطرييت من أغنية شعبية ، والتورية واضحة في الربط بين 'بشرقي' و 'جحشه' .

٣٩٤ - المسرحية 'التاريخية المأسوية' - كانت أول مسرحية يحدد العنوان 'نوعها' على الغلاف هي 'التاريخ {أو القصة} المأسوية لهاملت' في الطبعتين الأولىين Q<sub>1</sub> و Q<sub>2</sub> .

٣٩٥ - هذا هو التفسير الشائع للتعبيرين (scene individable) و (poem unlimited) ولكن جنكتر يقول إنهما قد يمثلان ذروة التصنيفات المضحكة بالنص على نوع شامل (unlimited) ونوع لا يقبل التصنيف !

٣٩٦/٣٩٧ كان سينيكا وپلاوتوس (Plautus) يعتبران أفضل كتاب المسرح القديم باللاتينية ، في المأساة والملهاة على الترتيب .

٣٩٧/٣٩٨ هذا هو التفسير الذي أخذ به جمهور الشراح لعبارة

(for the law of writ, and the liberty)

وممكن الصعوبة هو التورية في (writ) و (liberty) مما لا يعنى شيئاً لقارئ اليوم لأنه خاص بالعقود القانونية لمسرح الجلوب الذي كان شيكسبير يعمل فيه .

٣٩٩ - 'يفتاح' قاضى بنى إسرائيل ، وردت قصته فى سفر القضاة ١١ / ٣٠-٤٠ ، وكان قد ضحى بابنته التى بكت تنعى عذريتها ، ومن ثم فهو تقيض 'السماك' (١٧٤) وكان قاضى بنى إسرائيل عنواناً لموالٍ شعبى يقتطف هاملت منه هذه الآيات .

٤٠٩ - أى لا يتحتم أن يحب ابته مثل يفتاح .

٤١١ - هاملت يتظاهر بعدم الفهم ويفسر 'يتبع' حرفياً

٤١٥ - 'الأنشودة الدينية' - لأنها مبنية على قصة فى الكتاب المقدس .

٤١٦ - التورية فى (abridgement) ترجمتها بالكلمتين اللتين يوحى اللفظ بهما .

{يدخل الممثلون} العدد غير محدد . المسرحية التى تعرض فى ٢/٣ تتطلب أربعة متحدثين قد يقوم بأدوارهم اثنان فقط بعد تغيير الماكياج ، إلى جانب - على الأقل - اثنين أو ثلاثة من الكومبارس الصامتين . فيكون العدد الكلى خمسة ، لكنه ليس محتوماً أن يدخل الجميع الآن .

٤٢١ - التورية قائمة فى الجنس الناقص بين 'تحده' و'تحدى' .

٤٢٦ - 'مثل الفرنسيين' - يقول الشراح إن الفرنسيين كانوا أمهر من استخدموا الصقور فى الصيد ، ولكن هذا لا يمنع من أن هاملت يعتمد هنا السخرية منهم لحماسهم الزائد ، ويشبه نفسه بهم لذلك

٤٣١ - 'المسرحية' بعض النقاد يقولون إنها مأساة ديدو المنسوبة إلى مارلو (Marlowe) وناش (Nashe) (١٥٦٧ - ١٦٠١) ولكن المقتطفات التى ترد هنا ليست منها . وانظر الحاشية على ٤٤٣ .

٤٣٢ - 'الكافيار' أو البطارخ هو بيض السمك المجفف بعد تمليحه (قليلاً أو كثيراً) وهو من طعام أبناء الطبقة الراقية ، وربما فى الحفلات فقط - لغلاء سعره

٤٣٧ - المقصود بالتوابل 'البذاءات' ..

٤٤٣ - 'حديث إينياس إلى ديدو' - المصدر المعروف هو ملحمة الإنيادة للشاعر فيرجيل ، فى السفر الثانى ، حيث يحكى لها قصة سقوط طروادة . أما صورة هذه القصة التى كانت تشغل بال شيكسبير عند كتابته هذا المشهد فهى الصورة التى وردت بها فى مسرحية ديدو ، ملكة قرطاجنة لمعاصره كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) خصوصاً فى (٢/١/٢١٣ - ٢٥٨) والتى نشرت فى العام التالى لوفاته ونسبت إليه بالاشتراك مع ناش (انظر الحاشية على ٤٣١). وبحلول عام ١٦٠٠ كان الأسلوب الذى كتبت به تلك المسرحية (والذى يحاكيه شيكسبير دون أن يسخر منه ، بل ويضفى عليه بعض صفات الأسلوب الملحمى) قد أصبح فى نظر الناس جافاً بعض الشيء بل وقديماً أيضاً ، - وشليجل (Schlegel) يقول إنه 'رفيع' بل ويعلو على مستوى الحوار المسرحى المؤلف - خصوصاً إذا هم

قارنوه بالمرونة والتنوع اللذين يمتاز بهما أسلوب شيكسبير حتى فى هاملت نفسها . وهذا الاختلاف فى الأسلوب (الذى اجتهدت أن أوضحه فى الترجمة) يجعل المسرحية الداخلية متميزة عن نص شيكسبير . وأكرر أن شيكسبير لا يسخر من مارلو (فالأرجح أنه أى مارلو هو الذى كتب معظم مأساة ديدو أو كتبها كلها كما يقول هيبارد) ، بل هو يستعمل اختلاف الأسلوب لأغراضه الدرامية الخاصة ، وهو ما يتفق عليه النقاد ، أى أن يعطى ما يسميه جنكنز 'صورة أخرى' للمأساة التى يراها هاملت .

٤٤٦ - هرقانيا (Hyrkania) منطقة على الشواطئ الجنوبية من بحر قزوين (Caspian) اشتهرت فى الأدب بكثرة الببور (جمع ببر tiger الذى شاعت تسميته بالنمر فى العربية ، مع أن النمر هو jaguar. أو cheetah الذى يسمى بالفهد الهندى ، ويقال للنمر panther أيضاً وقد يطلق الاسم أيضاً على الفهد leopard الذى يترجم فى الكتاب المقدس بالكوشى أو النمر) . ولا يشير إينياس فى روايته التى يوردها فيرجيل إلى الببور ، ولكن ديدو فى تلك الملحمة وفى مسرحية مارلو ، تستنكر هجر إينياس لها وتقول إنه رضع من ثدى ببرة ! (الإنيادة / ٤ / ٣٦٧) . ويشير شيكسبير إلى الببور فى ماكبث وفى الجزء الثالث من هنرى السادس . وهكذا فإن الخلط فى ذاكرة هاملت يؤكد وحشية بيروس منذ البداية .

٤٥٠ - 'الحصان الخشبى' هو الحصان الضخم الذى صنعه اليونان من الخشب ودسوا فيه بعض المقاتلين وانسحبوا حتى إذا طلع النهار لم يجد أهل طروادة خارج الأسوار سوى ذلك الحصان الذى يسير على عجلات فساغتنموه وأدخلوه إلى المدينة ، وعندما حل الظلام خرج الرجال من داخل الحصان ففتحوا الأبواب للغزاة من اليونان الذى دخلوا المدينة وقهروها .

٤٨٤ - 'إذ هبت روح الثأر به' يقول جنكنز تعليقا على ذلك :

" يتضح هنا التشابه بين بيروس وهاملت . ولكن الناقد يخطئ حين يقول إن هاملت يرى نفسه فى صورة بيروس ، أو حين يرى فى تجديد روح الثأر بعد الخمود إحياء لعزيمة هاملت على الانتقام . فالذى يُجرى المقارنة هنا هو شيكسبير لا هاملت (بخلاف ما يفعل فى المونولوج أو المناجاة (soliloquy) التى تتلو العرض) . ولا شك أن عنصر الثأر قائم فى قصة بيروس ، (إذ إن باريس ، ابن بريام ، كان قد قتل أباه ، أخيلاس) ولكن هذا العنصر لا يؤكد أو يبرزه فيرجيل ، ولا كتاب العصور الوسطى . ولكنه يبرز فى كتابات بعض من سبقوا شيكسبير ، إذ يظهر للحظة عابرة فى مسرحية ديدو لمارلو وناش ، (٢٥٩/١/٢ - ٢٦٠) عندما يغمس بيروس 'لواء أبيه' فى دماء بريام ، ويظهر بوضوح أكبر فى [القصة الشعرية التى كتبها جورج] پيل (George Peele) بعنوان حكاية طروادة



إذ يقول "إن ابن أخيلاس ، ييروس الضارى الطليق، بتحريض من شبح والده الغاضب" يقتل غريمه فى 'سورة حنق فتاة' (السطور ٤٤٠ - ٤٤٤) .

{ص ٨٠ فى جنكنز}

ولم أطلع على تلك القصة الشعرية ، فجورج بيل كاتب مسرحى فى المقام الأول ، ولكننى قرأت أنها نشرت فى ١٥٨٩ ، ويبلغ طولها ٤٨٥ بيتاً من الشعر ، وأنها تمثل تلخيصاً للإلياذة ، ويبدو أنه اعتمد على الأصل اليونانى لأنه بدأ حياته بترجمة إحدى مسرحيات يوريبيديس (Euripides) عن اليونانية .

٤٨٦ - كان السيكلوپس (أو الكيكلوپس) (Cyclops) ثلاثة من العمالق ، لكل منهم عين واحدة ، ويعملون فى خدمة فولكان (Vulcan) رب الحدادين والصناعات الحديدية ، فى صناعة الأسلحة والدروع للأرباب والابطال .

٤٨٧ - 'دروع إله الحرب' فى الأصل (Mars his armour) ومارس هو إله الحرب ، ولذلك أتيت باللقب دون الاسم ، وإن كنت لا ألتزم بذلك بل أتى بالاسم أحياناً أيضاً . وربما كان من دوافعى دون أن أدري أن سبنسر (T. J. B. Spencer) يقول فى طبعته للمسرحية عام ١٩٨٠ (التي ظهرت بعد وفاته فى ١٩٧٨) إن الدرع فى الإلياذة درع أخيلاس ، وفى الإنيادة درع إينياس ، "ولما كان أيهما لا يناسب السياق ، فمن المفترض - بصورة معقولة - أن يكون لمارس درع من صنع السيكلوپس أيضاً" . ولكن نايجل ألكسندر (Nigel Alexander) يقول فى طبعة ماكميلان "إن السيكلوپس إلى جانب صناعة دروع آريس / مارس Ares / Mars ، إله الحرب ، كانوا يصنعون أيضاً صواعق [رب الأرباب] زيوس / جوف Zeus / Jove" ويتفق مع ما يقوله كثيرون منهم ب. دافير (B. Davies) الذى يقول فى طبعة ألكسندر إن السيكلوپس ساعدوا فولكان فى صناعة دروع مارس ، رب الحرب (١٣٦) .

٤٨٩ - 'ربة حظ داعة' انظر ٢٣٥ - ٢٣٦ عاليه .

٤٩١ - 'أطر العجلة' كان التصور التقليدى لربة الحظ هو أنها معصوبة العينين ، وتدير عجلة فى يدها ، للدلالة على تقلبها وعدم ثباتها .

٤٩٧ - 'هيكوبا' هى نموذج لأعمق أحزان المرأة ، وقد وُصفت فى مسرحية جوربودوك Gorboduc (التي قدمت على المسرح فى عام ١٥٦١) بأنها أنعس بائسة على مر الزمن ، (٣/١/١٤ - ١٥) والمسرحية من تأليف توماس نورتون (١٥٣٢ - ١٥٨٤) (Thomas Norton) الذى كتب ثلاثة فصول وأكملها توماس ساكفيل (١٥٣٦ - ١٦٠٨) (Thomas Sackville) وتعتبر من أولى المأساوات التى كتبت بالإنجليزية على الإطلاق ، وهى لا تتضمن أى حركة مسرحية بل تعتمد على رواية

الأحداث بالشعر المرسل فحسب ، وتتناول أسطورة تاريخية بريطانية ، تتضمن القتل والتأثر . ولا يقول النقاد إذا ما كان شيكسبير قد تأثر بها ، ولكنه يردد فى قصيدته الطويلة اغتصاب لوكريس *(The Rape of Lucrece)* (١٥٩٤) الكلمات التى وردت فى جوربودك ويسهب فى وصف تحديقها فى جروح بريام . وتعتبر هيكوبا من أعظم بطلات المأساة اليونانية ، والنموذج المطلق للأحزان ، ولكن بروزها فى الأدب اليونانى يعود لما انتابها من أتراح بعد موت بريام فقط .

ولا تشكل أحزان هيكوبا أى جزء من حكاية إينياس إلى ديدو عند فيرجيل ، بل ولا ترد فى مسرحية مارلو المشار إليها آنفاً . وإن كانت هناك إشارات إليها فى سفر طروادة (*Troy Book*) ، القصيدة المطولة المترجمة عن الإيطالية (٣٠٠٠٠ بيت) التى كتبها جون ليدجيت (John Lydgate) (١٣٧٠ ؟ - ١٤٤٩) (يقال بالاشتراك مع وليم كاكستون (Caxton) (١٤٢٢ - ١٤٩١) الذى طبعها) حيث يصورها المؤلف بعد سقوط طروادة وقد فرّت مع بوليكسينا (Polyxena) إلى حيث لا يعلم إلا الله . وفى مسرحية لوكرين *Locrine* مجهولة المؤلف ، التى نشرت عام ١٥٩٥ ، ثم طبعت فى الطبعة الثالثة لمسرحيات شيكسبير ، ينتقل الحديث أيضاً من بريام إلى هيكوبا ، إذ تنعى سقوط طروادة وتندب مقتل أطفالها "الذين قتلهم السيف الدامى فى يد بيروس الشرير" (٤٣/١/٣ - ٥٣) ويقول النقاد إن التأكيد الفريد الذى يضعه شيكسبير على أحزانها لوفاة بريام له مغزاه فى إطار أغراضه الدرامية .

٤٩٨ - 'الملكة الملتفة' فى الأصل (mobbled) ومعناها بإجماع الشراح (muffled) أى التى تلفعت بوشاح ، ولكن الصياغة الإنجليزية الغريبة استدعت صياغة غير مألوفة بالعربية .

٥٠٠ - 'تعبير طريف' . وتضيف بعض طبعات المسرحية الأولى كلمات من ارتجال الممثلين .

٥١٣/٥١٤ - "إلا إن كانت ... على الإطلاق" يقول كيتريدج "أى إلا إذا صدق رأى أيسقور القائل بأن الأرباب تعيش فى هدوء لا يتكدر أبداً ، وإنهم لا يخامرهم أى تعاطف مع البشر" .

٥١٥ - لاحظ تغيير البحر فى السطر التالى . والأصل مثور . لكن تغيير النبرة عن السطر السابق اقتضى تغيير الإيقاع .

٥٣٠ - 'اسمع يا صديقى ...' بهذه العبارة يستبقى هاملت الممثل الرئيسى لمحدثته والآخرى قد بدأوا الرحيل .

٥٣٢ - 'مقتل جونزاجو' لا يعلم أحد شيئاً عن أصول هذه 'المسرحية' وربما كانت لدى الممثلين صورة من صورها ، ولكن خلافات النقاد بشأن تحديدها مرهقة حتى للمتخصصين . أما عن الأصل التاريخى فانظر الحاشية على ٢٣٢/٢/٣ - ٢٣٤ .



٥٣٦ - محاولة تحديد مكان السطور الاثنى عشر محكوم عليها بالفشل (انظر الحاشية على ٢٤٩ - ٢٥٤) وقد لا يكون المثل قد ألقاها أصلاً ، فالذى يقوله الممثلون فى حلم ليلة صيف أثناء التجارب المسرحية لا يدخل ضمن المسرحية القصيرة التى يقدمونها إلى الدوق فى آخر المسرحية .

٥٦٩ / ٥٧٠ 'من خلقى حتى أعماق الرئين' . الصورة (من الخلق) كانت مصطلحاً يدخل فى عداد المجاز الميت ، ولكن شيكسبير يحييها بتطويرها ، وربما يكون مديناً فى هذا لمسرحية كتبها جون وبستر (John Webster) (١٥٨٠ - ١٦٢٥ تقريباً) بعنوان قضية الشيطان (*The Devil's Law-case*) ورد فيها (٦٤٣ / ٢ / ٤ - ٦٤٤) :

أَتِهْمُكَ بِالْكَذِبِ بِأَعْمَاقِكَ حَتَّى الْمَعْدَةِ

ذَلِكَ أَعْمَقُ نَوْعًا مَا مِنْ خَلْقِكَ أ

وقد ورد هذا المقتطف فى طبعة كيتريدج للمسرحية .

٥٧٣ / ٥٧٤ - فكرة خلو كبد الحمام من الصفراء كانت شائعة .

٥٧٥ - 'جوارح هذا الجو جميعاً' فى الأصل (*all the region kites*) و (*kite*) تعنى الحداة حرفياً ، ولكن المقصود بها الطير الجارح فى تعليقات النقاد ، وأما (*region*) فقد سبقت ترجمتها 'بالأجواء' وهذا هو معناها ، فى ٤٨٢ من هذا المشهد نفسه ، والطريف أن ملتون يستعملها فى الفردوس المفقود بالمعنى نفسه فى ٤٢٥ / ٧ وأن وردزورث يضيف إليها 'السماء' فى المقدمة (*region of the heavens*) ليعنى ﴿فِي جَوِّ السَّمَاءِ﴾ [النحل - ٧٩] .

٥٧٧ - 'ما أبعد عن طبع الإنسان' البعد عن الطبع الإنسانى هو التكر للفترة والأصل (*kindless*) يعنى ذلك اشتقاقاً ، البعد عن الانتماء للبشر (*mankind*) .

٥٧٧ - تضيف طبعة الفوليو كلمة 'يا للثأر أ' إلى الطبقات الأولى التى طبعت فى حياة الشاعر ، ويقول جنكتر إن ورودها فى غير سياقها الطبيعى يقطع بأنها من إضافة بعض الممثلين ، ومع ذلك فإن معظم الطبقات الأخرى لدى توردها . لكننى ملتزم بطبعة آردن .

٥٧٩ - 'فأنا ابن أب' - أضيفت 'أب' إلى طبعة الكوارتو الثالثة  $Q_3$  لاستكمال المعنى وأخذت بها جميع الطبقات القديمة والحديثة ، لأنها موجودة فى الطبعة الأولى  $Q_1$  ، رغم حذفها من طبعتى الكوارتو الثانية والفوليو .

٥٨٤ - ٥٨٩ 'كنت سمعت ... عن ذاته' . يورد الشراح نماذج لحدوث ذلك من بلوتارخوس المؤرخ ومن مسرحية مجهولة المؤلف عنوانها تحذير إلى الحسنات (نشرت عام ١٥٩٩) وكانت قدمتها الفرقة

التي يعمل بها شيكسبير ، ويقول أحد النقاد إن الشاعر ربما تأثر بها ، على شيع القصة ، وفى المسرحية الألمانية القصاص من قاتل أخيه (*Der Bestrafte Brudermord*) يشير هاملت نفسه إلى حادثة مماثلة رعم وقوعها فى ألمانيا بمدينة ستراسبورج .

٥٩٠/٥٩١ - 'سأحث الفرقة' - صياغة الفعل فى المستقبل لا تتسق مع ما شاهدنا فعلاً من ترتيب تقديم العرض المذكور . ودوفر ويلسون يقول فى حاشية فى صفحة ١٤٢ من كتابه ماذا يحدث فى هاملت إن المناجاة الحالية (*soliloquy*) (أى هذا المونولوج) يصور ما جال فى خاطر هاملت أثناء إلقاء الممثل حديثه . ولكن النقاد لا يجدون هذا مقنعاً .

٥٩٥ - 'أشكال ترضى عنها العين' - انظر حواشى السطرين ٢٤٤ و ٢٤٥ من المشهد الثانى من الفصل الأول ، والسطور ٤٠/٤/١ ، ٤٣ ، ٥٤/٥/١ .

٥٩٦ - 'كآبة نفسى' - يقول فلتشر (١٥٧٩ - ١٦٢٥) John Fletcher فى مسرحية بعنوان السارى ليلاً (*The Night Walker*) وفقاً لما ورد فى جنكتز ما يلى :

'يقولون إن الجن تظهر لذوى العقول المكتئبة' (٣/٢/٥ - ٦) . ويقول معاصر آخر لهما هو تايبيه (*Taillepie*) :

*Ceux qui sont melancoliques ... s'impriment en la fantaisie plusieurs choses merveilleuses et terribles*

أما الإشارة المحددة إلى 'أبخرة الهم' فتد فى البيت ٥٩٨ بالصورة التالية 'with such spirits' أى 'بمثل هذه الأبخرة' وهى إشارة إلى ما ورد فيما كتبه ناش (*Nashe*) ويقتطفه جنكتز أيضاً من عمل عنوانه ألوان الرعب الليلي *The Terrors of the Night* وهو :

"من أبخرة السوداء فى الطحال تصعد تلك المادة الساخنة إلى المناطق فى المخ ، وتشكل منها رؤى كثيرة مرعبة" .

وهكذا. فإن الشيطان قد يتخذ شكلاً رائعاً كيما يستغل ضعف 'هاملت' ، حسبما يقول ، ويضيف ناش : "إن الشيطان ينشط أشد ما ينشط فى إقلاقنا وتعذيبنا عندما يتعرض العقل للضعف والتشتت بسبب أى مرض أو علة أخرى" . وأما مرض السوداء أو الكآبة المرضية فقد كتب عنها الكثير ، وصدرت كتب كثيرة تؤكد ما جاء فى كتابات العصر الإليزابيثى عن ذلك المرض وظواهره وتحليل علاقته بالشياطين .

## حواشي الفصل الثالث

### حواشي المشهد الأول

٢ - يكتسيه (puts on) يقول جنكيز إن التعبير في ذاته لا يعنى بالضرورة أن هاملت يتصنع الخبل ، فقد وردت بمعنى 'يتصف بـ' في كما تهوى (١٧٥/٤/٥) وفي معجم أكسفورد الكبير (OED) دون إحياء بالتصنع ، ولكنها تدل على أن الملك يستريب أو يشبه في أن يكون 'الخلط' (confusion) عند هاملت به بعض العمد أو القصد .

٥ - 'الخلل' - في الأصل (distracted) أى 'المشتت' وقد ترجمت من قبل في ٩٧/٥/١ 'بالذهول' وسوف تأتى كلمة (distraction) في ٥٢٢/٢/٥ بمعنى 'الخيال' ، ولكنها معانى متقاربة متداخلة يفرضها السياق في كل حالة .

١٣/١٤ ما يقوله روزنكرانتس لا يتفق مع ما شاهدنا وسمعنا في الفصل الثانى . ويرر داودن ذلك بأن الرجل يحاول 'تغطية' موقفه أمام الملك بمعنى إخفاء فشله .

١٥ - 'التفرج والتسلية' في الأصل (pastime) والكلمة ، كما يقول أحد النقاد توحى بمعنى مشاهدة المسرح وإن لم تقتصر على ذلك ، كما تقول هيلدا هيوم (Hilda M. Hulme) في كتابها بحوث في لغة شيكسبير (*Explorations in Shakespeare's Language*) الصادر في ١٩٦٢ (ص ٣٣٧ - ٣٣٨) والتفرج كلمة عربية (والفرجة) وقد أشاعها الجبرتي .

٢٨ - ٣٠ بداية تنفيذ خطة بولونيوس ، التى أشار إليها في ١٦٠/٢/٢ - ١٦٤ .

٣٢ - 'جاسوسان شرعيان' حذفت الكلمتان من  $Q_2$  ، ربما بسبب كسرهما للوزن .

٤٤ - 'فلتقرئ هذا الكتاب' - تقاليد التصوير (الرسم) تربط بين قراءة المرأة في عزلة وبين العبادة ، وهذا يفسر قول بولونيوس 'مظهر التقوى' في السطر ٤٧ ، ووجود كتاب من التقاليد القديمة في البشارة عند المسيحيين . ول نجد في مسرحية وبستر الشيطانة البيضاء أن أحد الإرشادات المسرحية في النص في ٤/٥ يقول "تدخل فيثوريا وفي يدها كتاب . . . 'عجبًا ! هل تُرتلين صلواتك الآن ؟' " (مقتطف في جنكيز) .

٤٥ - 'بالقراءة' في الأصل (exercise) والكلمة تستخدم لقراءة النصوص الدينية خصوصًا .

٤٧/٤٨ - 'قد يجعل الشيطان نفسه جميل الطلعة' في الأصل استعارة 'مختلطة' (mixed metaphor) فهى حرفيًا تعنى 'أن مظهر التقوى وما يبدو لنا من صالح الأعمال/ قد يكسو بالسُّكَّر الشيطان نفسه ، وإزاء اعتراض جمهور النقاد على هذا الاختلاط ، فضلت أن آتى بالمعنى دون التقيد بالاستعارة .

٥٠ - ٥٤ أول اعتراف للملك بذنبه . وهذا لازم درامياً قبل عرض المسرحية الصغرى .

٥٦ - ٨٨ 'نكون يا تُرى أم لا نكون ؟' ربما يكون هذا المونولوج / المناجاة (soliloquy) أشهر ما يذكره الناس في شيكسبير ، وأكثر ما ناقشه النقاد حتى نهاية القرن العشرين . وقد قضيت منذ عامين فترة طويلة في قراءة ما كتب ، قبل أن أنشر هذه القطعة مفردة في كتاب لى يتضمن مختارات من شعر شيكسبير (٢٠٠٢ مكتبة الأسرة) ثم عدت إليها الآن فقرأت دون مبالغة مئات الصفحات لكتّاب كثيرين حتى انتهيت إلى رأى الذى بنيت عليه مفهومى الذى اهتمت به فى الترجمة الشعرية ، وهو أن هذا المونولوج ، وإن كان جزءاً لا يتجزأ من عمل درامى ، يكاد يستقل عن العمل بسبب تأملاته العامة ، وخروجه عن السياق المباشر للأحداث إلى ما يمس كل إنسان ، ووجدت ما يعضد رأى فى دراسات نقاد كبار مشهود لهم بالتعمق والتبصّر والفطنة فى التحليل النصى ، وإن راعنى فى كل ما قرأت نزوع كثير من النقاد والشرح إلى اعتبار المونولوج وثيقة ، مثل الوثائق القانونية ، ووقوفهم عند كلمات بعينها يحللونها ويخرجونها من سياقها ، أو يقرأون فيها أفكارهم الخاصة (فالمونولوج كما قلت عام ويسمح بالتأويل) أى إنهم فى انبهارهم بقوة تأثيره ينسون أنه شعر ، وأن للشعر منطقته الذى قد يختلف عن منطق الشر (خصوصاً نصوص القانون) .

ومحاولة رصد ما كتب مستحيلة ، فالكتابات النقدية والتفسيرية لا تعد ولا تحصى ولكننى سأقول بإيجاز أهم نقاط الخلاف وهى اثنتان : الأولى الخلاف حول ما إذا كان المونولوج يناقش الانتحار . وكان أول من قال بأنه كذلك وليم ووربيرتون (Warburton) فى طبعته لأعمال شيكسبير الكاملة الصادرة عام ١٧٤٧ ، مذيلاً بحواشى كتب بعضها الشاعر الكسندر پوپ (Pope) (١٦٨٨ - ١٧٤٤) وأكملها ووربيرتون بعد وفاة پوپ ، خصوصاً المجلد ٨ حيث توجد هاملت . واتبعه كثيرون من مالون (Malone) إلى برادلى (Bradley) ودوفر ويلسون ، وإزاء هذا الرأى برز رأى معارض يقول إن المونولوج لا يناقش الانتحار بل ولا يشير إليه على الإطلاق ، (بل غالى بعضهم فى ذلك مثل أ. ت. ريتشاردز (Irving T. Richards) الذى نشر دراسة فى مجلة PMLA (العدد ٤٨ ، الصفحات ٧٤١ - ٧٦٦) بعنوان 'معنى مونولوج هاملت' يقول فيه إن الخنجر الوارد فى السطر ٧٥ لا يشير إلى خنجر المتحدث بل إلى خنجر خصمه !

ونقطة الخلاف الثانية تدور حول ما إذا كان هاملت يناقش معضلة الخاصة أى مشكلته الفردية أم يناقش ، على نحو ما يُصِرُّ كيتريدج ، 'مسيرة القضية بصفة عامة ، لا المسألة الشخصية' . ويمكننا أن نلخص الآراء الرئيسية انطلاقاً من العام إلى الخاص على هذا النحو :

(١) إن 'سؤال' 'نكون أم لا نكون' يتعلق بالوجود الإنسانى نفسه ، ما له وما عليه ، ومناقشته تتضمن الإقرار بقدرة الإنسان على إنهاء ذلك الوجود بالانتحار ؛

(٢) إن 'السؤال' يتعلق بالاختيار بين الموت والحياة ومن ثم يركز على الانتحار ؛

(٣) 'السؤال' هو إذا ما كان على هاملت أن ينهى حياته ؛

(٤) السؤال هو ما إذا كان ينبغي لهاملت ألا يقتل نفسه بل أن يقتل الملك ، أى 'بين القتل المقترح للملك' وبين 'قتل نفسه' ، ويتهى ويلسون نايت (Wilson Knight) إلى ترجيح الكفتين معاً فى كتابه العجلة النارية (*The wheel of fire*) الطبعة المنقحة عام ١٩٤٩ ، ص ٣٠٤ ؛

(٥) وبمزيد من التخصيص ، 'السؤال' لا يتعلق فحسب بما إذا كان على هاملت أن ينشد الثأر من الملك ، بل إذا ما كان عليه أن ينفذ الخطة المحددة التى وضعها (أى عرض المسرحية الرمزية) وهى ما بدأ فى تنفيذه فعلاً . (انظر بصفة خاصة دراسة اليكس نيوييل (Alex Newell) 'السياق الدرامى لمونولوج هاملت 'نكون أو لا نكون' ومعناه' فى PMLA ، العدد ٨٠ ، ص ٣٨ - ٥٠) "The Dramatic Context and Meaning of Hamlet's To be or not to be" . وهذه الحجة ، على نحو ما ترد فى نيوييل ، تقوم على المطالبة بتفسير المونولوج فى علاقته بالسياق المباشر ، ويقول جنكتر إن هذه حجة مضللة ، على مظهرها البراق ، ويضيف "إن القوة الدرامية للمونولوج ترجع إلى أنه يتيح لنا أن نرى موقف هاملت فى أشد مظاهره عمومية وشمولاً ، ومن ثم فإن أية قراءة 'صارمة' - أى قراءة تلتزم بالنص دون أن تضيف إليه - لابد أن تقترب من الرأى الأول" (المبين فى (١) عاليه) (ص ٤٨٥) .

ولكن معظم الصعوبات ترجع إلى محاولة استكمال ما يقوله هاملت بأفكار لم يفصح عنها صراحة ، ووراء ذلك قول الدكتور جونسون إن 'الروابط الداخلية فى المونولوج لا يفصح عنها هاملت بلسانه ، بل تظل كامنّة فى ذهنه' ، إذ إن هذا القول المشهور قد شجع الكثيرين على الاجتهاد فى التأويل والتخريج ، على نحو ما انتهى إليه نايتس (Knights) فى كتابه مدخل إلى هاملت (ص ٧٤ - ٨٠) من أن تيار المشاعر الجارفة فى المونولوج هو الذى يحدد بصفة أساسية معنى ما يقوله البطل ، ومن ثم ينبغى للقارئ ، فى رأيه ، أن 'يضيف' ما يشاء ، وفقاً لإدراكه لتلك المشاعر ، فهكذا فعل جونسون نفسه ، وهكذا فعل مالون وبراډلى ودوفر ويلسون ، فى محاولاتهم لاستكمال ما رأوا أنه ينقص المونولوج من روابط فكرية ، بغية تحقيق الاتساق والتماسك ، وكان مرجعهم دائماً هو 'الفكر المضمّر' فى عقل هاملت .

ويقول جنكتر إننا لن نجد أى شىء فى المونولوج ، فى أى موقع منه ، يتعلق بحالة هاملت الخاصة ، أو الفردية . فهو يستخدم الضمير نحن (فى الفاعل والمفعول) واسم الموصول 'مَنْ' 'إِذْ مَنْ' 'تَرَاهُ' وهو أداة تنكير فى هذا السؤال ، ويستخدم المصدر الصريح وهو يفيد التنكير {أن نكون} أو



المؤول ، ويفيد التنكير كذلك . وهو يتحدث عن 'البشر جميعاً' في (٦٣) ، وما نكابه على أبدى 'الزمان' (٧٠) أو 'الأقدار' (٥٨) وهو يدل (بالمناسبة) على ما يعنيه الوجود {أن نكون} لهاملت .

وقد حاول البعض ، منهم ريتشاردز ونيوويل ، المشار إليهما ، وإلين بروسار ، (في كتابها المشار إليه من قبل) تفسير سؤال 'أن نكون أو لا نكون' بأنه يعادل 'أن نفعل أو لا نفعل' ، وأبرزهم في نظري جون ميدلتون مري (Middleton Murry) في كتابه 'المستقبل' (Things to Come) إذ يقول في صفحة ٢٣١ "إن السؤال يتعلق بمحاولة هاملت قتل الملك ، لا أن يكون أو لا يكون" . وهذا بوضوح يخرج عن أبسط قواعد النقد التي تقول بعدم خروج التأويل ، مهما يكن بارعاً ، عن المعنى الظاهر للنص . فهاملت لا يعرب هنا عن تردده في قتل الملك ، إذ لم يقل بأى شيء يفيد ذلك فيما سبق أو في هذا المونولوج نفسه ، بعد أن عقد العزم عليه ، وهو حين يلوم نفسه فلما يلومها على التباطؤ والتلكؤ ، لا على الرجوع عن قراره . وهو هنا يناقش قضية سبق أن ناقشها الفكر الاسكولائي (حسب تسمية لويس عوض) أى الفكر السلفى في أوروبا في العصور الوسطى ، القائم على المنطق الأرسطي وكتابات آباء الكنيسة الأوائل ، وهو يختص بالمنطق والفلسفة واللاهوت ، واستمر من القرن العاشر حتى الخامس عشر ، ومن أبرز من ذكرهم باحث يدعى د. ليچ (D. Legge) الذى يرجعها إلى القديس أوغسطين ، كما أشار ذلك الباحث إلى أن كلمة 'السؤال' نفسها ، التى تعادل فى كتابات السلف العربية 'المسألة' (انظر رسائل إخوان الصفاء وخلائق الوفاء) كانت تشير إلى الموضوع المطروح للمناقشة فى الجامعات ، بل وحتى فى 'محاكم لندن' ، كما يقول ، ورغم أن 'السؤال' يتطلب 'إجابة' أو إصدار 'حكم ما' ، فإنه لا يتطلب اتخاذ فعل محدد ، كما يتضح من تطور الفكرة فى المونولوج ، وتقتصر الإجابة على ترجيح كفة ما ، بناء على التقييم السابق .

وحتى فى مجال هذا التقييم ، نجد من خرج على حدود 'السؤال' نفسه ، ولم يكتف بالخروج عن السياق ، فانطلق يناقش الفرق بين كلمتين نترجمهما جميعاً بالوجود فى العربية هما (being) و (existence) مبيّناً أن (being) تفيد الوجود الإنسانى الذى يتميز بالوعى (وتحمل 'أمانة' العقل) والكلمة الأخرى تفيد الوجود الجسدى المجرد من ذلك ، وعلى رأس هؤلاء ماكس بلاومان (Max Plowman) فى كتابه حق الحياة (The Right to Live) ص ١٥٦ وما بعدها ، كما نجد من نزع إلى تأملات فلسفية خاصة ، مثل نايتس فى كتابه المشار إليه الذى يقرن الوجود بالخير ويقرن العدم بالشر ، (ص ٧٦ - ٧٧) ، ومثل بروسار فى كتابها المشار إليه ، حيث تناقش مشكلات ميتافيزيقية تتعلق بالهوية ، أو تحقيق الذات أو الجوهر . ولكن من يقرأ المونولوج إلى آخره لن يجد لهذه التأملات مكاناً .

وأدق صياغة فى نظرى لقضية المونولوج هى صياغة جنكتر ، ولذلك فسوف أترجمها حرفياً ولو طالت . يقول جنكتر :

” السؤال ‘ (إذا شرحناه شرحاً مبدئياً بأنه ”هل الحياة جديرة بأن نحياها ؟“ ) هو - وبصفة أساسية - وعلى ضوء ما يتضمنه الوجود (من أحوال الحياة الإنسانية كما يراها المتحدث وكما يصورها لنا فيما يتلو ذلك) إذا كان من الأفضل للإنسان أن يحياها أم لا . ولا توجد إشارة هنا إلى الانتحار ، بل ولا إلى الموت حتى هذه المرحلة . ومع ذلك ، فلَمَّا كان السؤال لا يطرح نفسه إلا لشخص يتمتع بالوجود فعلاً ، فإن البديلين المضميرين هما استمرار ’الوجود‘ ووضع حد للوجود ، بحيث نرى أن فكرة الموت مضمرة فعلاً ، وما إن يبدأ المتحدث فى توسيع نطاق ’السؤال‘ حتى تصبح الإشارة إليه صريحة (ينتهى - ٦٠) ومن الطبيعى أن تنتهى من ’متاعب‘ الحياة لا حين نضع لها حداً بل حين نضع حداً لحياتنا (انظر الحاشية على الآيات ٥٧ - ٦٠) وهكذا فإن البديلين هما أن ’نكابد‘ أم أن ’نتهى‘ ، أى هل نتحمل أم نموت ؟ وهذا هو ما يناقشه متن المونولوج ، ثم يتقل بعد ذلك بصورة طبيعية من إنتهاء المتاعب إلى ’جاذبية‘ الموت (٦٠ - ٦٤) وهو ما يعبر عنه بالربط المألوف بين النهاية والذروة والرقاد . ولم يأت حتى الآن تلميح بالانتحار ، ولكن فكرة ’جاذبية‘ الموت تقودنا بصورة طبيعية أيضاً إلى يسر تحقيقه ومن ثم إلى ’الخنجر لا أكثر‘ (٧٥) ، وهنا تدخل فكرة الانتحار لأول مرة فى السؤال الذى يبدأ بالسطر ٧٠ . ولكن هذا سؤال إنكارى ، أى سؤال يفترض مسبقاً إجابته بالنفى ، أى إنه سؤال افتراضى لم يطرح إلا لينفى ويستبعد ، إذ عندما يتكرر السؤال فى السطر ٧٦ وما بعده نجد النفى الصريح له فى التعبير (لو لم - ٧٨) و ’لو‘ تفيد ما لا يكون أبداً . وهكذا نرى أن استبعاده يأتى بصورة طبيعية مثل طرحه أول الأمر ، وذلك لأن تصوير الموت باستعارة ’الرقاد قد امتد من النوم إلى الأحلام (٦٥) وهذه تأتى بفكرة الحياة الأخرى ، و’بالعقبة‘ ، وبالزاوية التى تجعل كسارئة الحياة تطول ، وهى التى تحدّد مسار الفكرة المطروحة . أى إن نازع الانتحار ينتهى حتى قبل أن يتشكل فكراً أو صياغة ، أى إن هاملت قبل أن يبدأ التفكير فيه فى السطر ٧٠ ينفى احتمال الأخذ به فى السطر ٦٨ - بقوله ’يرغمنا على التميل‘ ومن المحال إذن أن نقول بأن هاملت قد فكرت قط فى الانتحار أو رأى فيه اختياراً مرجحاً لأى إنسان . وفى نفس الوقت نجد البديل وقد اكتسب حيوية من الإشارات فى ثنايا المونولوج إلى ما يتسبب العيش فى مكابدتنا إياه ’النبال والسهام‘ (٥٨) ، ’وآلف صدمة مما تورث الطبيعة / لهذه الأجساد‘ ، (٦٢/٦٣) ومظاهر الظلم المذكورة فى (٧٠ - ٧٤) ، و’الأنقال‘ التى ’نحملها‘ (٧٦) و’الشر الذى نألفه‘ (٨١) . إن المونولوج يوازن موازنة بارعة بين الأضداد ، بين الحياة والموت ، وبين الرغبة فى الموت والخوف من



الموت ، وآلام الموت وآلام الحياة ، ولكن نهاية المناقشة واضحة ، فعلى الرغم من أن أحوال الحياة تدفعنا إلى الشوق إلى الموت ، فإننا 'نؤثر احتمال' (٨١) الحياة التى نعيشها . والواضح أن 'السؤال' قد فصل فيه : فالبدل الذى نختاره هو 'أن نكون' ، 'أن نكابد' ، 'أن نحتمل' . وكل ذلك ملخص بإيجاز دال فى الحكمة التى ترد فى السطر ٨٣ : أى إن وعينا الدفين الذى يجعلنا نخاف الموت بسبب [جهلنا] الحياة الأخرى هو الذى يدفعنا إلى مواصلة العيش . وتتضمن هذه النتيجة ، بطبيعة الحال ، المفارقة التالية : إننا نرضى بأحد البديلين ليس لأننا نختار ذلك بل إننا نقبله بصورة سلبية خشية الوقوع فى الآخر ، بحيث ينتهى السؤال عن أيهما 'أشرف' (٥٧) إلى الإقرار فى كلمة 'الجبن' (٨٣) بما هو عكس الشرف فى موقفنا من كل منهما .

"ولا أدري لماذا يعترض البعض على المونولوج قائلين إنه يفتقر إلى الترابط المنطقى مع أن سير الأفكار [وتطورها] طبعى وواضح إلى أقصى الحدود . ولكن الغموض الذى اكتنف بعض الروابط القائمة أحياناً يرجع إلى إساءة فهم المقصود ببعض العبارات أو الالفاظ . انظر الحواشى التالية" .

ص ٤٨٧ - ٤٨٨

لقد تعمدت اقتطاف هاتين الفقرتين بالترجمة الحرفية ، فالترجمة أيسر وأصدق من التلخيص ، لكننى لن أختتم هذه الحاشية النقدية دون الإشارة ولو لمحا إلى ما ذكرته فى البداية عن طبيعة ذلك المونولوج ، أى ميله إلى الخروج عن سياق المسرحية المباشر ، وهو ما أشار إليه كولريدج قائلاً "إنه يثير اهتمامات عامة وشاملة" لكنه لا يمكن أن يصدر إلا عن فم هاملت ، من بين جميع شخصيات شيكسبير الأخرى (٢٦/١) . كما أكد آخرون ، من الدكتور جونسون إلى كينيث ميور (Kenneth Muir) فى كتابه هاملت (ص ٣٤ - ٣٥) أن 'السرور' التى يقرنها هاملت بحياة الإنسان لا تتفق مع خبراته المشار إليها فى المسرحية ، وتفسير ذلك أن هذا المونولوج يختلف عن باقى مونولوجاته فى أنه لا يتصل مباشرة بما هو فيه من محنة الآن ، لكنه المونولوج الذى يمكن لمن فى مثل هذه المحنة أن ينشده ! إنه شعر لا نستطيع أن ننسبه إلى لسان شيكسبير الشخصى مثلاً ، فهو يمثل موقف هاملت العام إحساساً وفكراً فى هذه المرحلة من المسرحية ، دون أن يتناول تفاصيل المرحلة نفسها ، وهو يهين أيضاً الحالة النفسية التى يقابل هاملت بها أوفيليا الآن !

وقد سبق أن أشرت إلى أن الأفكار التى وردت فى المونولوج ، على براعة صياغتها وطلاوة نظامها ، أفكار تقليدية ، وذكرت اسم القديس أوغسطين ، والآن أضيف إليه اسم شيشرون (Tullius Cicero) ، الذى ذاعت كتاباته فى عصر شيكسبير ، بل منذ بداية عصر النهضة ، وخصوصاً كتابه مناظرات فى توسكولوم (Tusculan Disputations) وهو كتاب يضم مناقشات

فلسفية فيما يسميه المحدثون 'سيكلوجية الحياة السعيدة' فيتعرض لفكرة الموت باعتباره رقاداً ، ولضرورة احتمال الألم ، ولاعتبار الفضيلة 'الخير الأسمى' وطريق السعادة . (معجم أكسفورد للأدب الكلاسيكى ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٦٣) وهذا رأى الرواقى يرجعه البعض إلى سقراط ، ولكن شيوع كتاب شيشرون ، كما ألح إلى ذلك أكثر من ناقد ، لابد أن يكون من وراء شيوع هذه الأفكار فى ذلك العصر ، ولابد أن شيكسبير قد تأثر بها ، ويرجح أحد النقاد إن مونتائى (Montaigne) الذى يشير فى كتاباته التى ترجمها فلوريو (Florio) إلى ما قال به سقراط صراحة ، هو المصدر المباشر لشيكسبير ، إذ يقول (فى ترجمة فلوريو) : 'إن كان الموت غاية وجود الإنسان ، فإنه أيضاً تعديل ودخول فى ليل طويل ساكن ، ونحن لا نجد فى الحياة ما هو أحلى من راحة هادئة ونوم رقيق، ودون أحلام' . (مقتطف فى جنكتر ص ٤٨٩) .

وهكذا فإن شيكسبير يطوع الفكرة حتى يجعل هاملت يتأمل احتمال ورود الأحلام !

٥٧ - ٦٠ هذه الآيات تقع فى موقع البديل من "أن نكون أو لا نكون" ، وكان أول من ألقى الشك فى معناها نايتس (Knights) فى كتابه المشار إليه آنفاً ، فافترض وجود 'or not' مضمرة ، مما تطلب الرد عليه بسرعة ، لأن ذلك يمثل خروجاً عن المعنى المقبول لابن اللغة الإنجليزية ، وسرعان ما عدل نايتس عن رأيه ، وأما الصعوبة التى جعلته يتشكك فى هذا المعنى المباشر فهو أن الخيارين فى السؤال المبدئى لا يقابلان لأول وهلة خيارين مماثلين فى الآيات الأربعة التالية ، أى أن الوجود أو العدم لا يواريان ، فيما يبدو ، المكابدة أو حمل السلاح . فالأخيران صورتان من صور الوجود ، ولكن الخيار الثانى فى البديل لن ينتهى إلى الوجود بل إلى العدم حتماً ، كما قال جنكتر ، لأنه وإن كانت تلك مفارقة ، فإن متاعبنا لن تنتهى حين نتحطم بل حين نتحطم نحن ! (وتعبير جنكتر هو : "بل حين نحطمنا هى" .) . فإن هاملت يرى أو يفترض أن المتاعب والوجود متلازمان فى الوجود كما يبين هذا المونولوج ، والمفهوم الذى يقدمه عن القدر أو رية الحظ (وقد ترجمتها بالأقذار لأن الكلمة الإنجليزية لربة الحظ تكتب بحرف مبدئى كبير) مفهوم يتضمن (هنا على الأقل) ملازمة 'الأقذار الرعناء' للإنسان طوال حياته ، فإذا كان يستطيع الانتصار بمعارضتها أو منارلتها ، فسوف يكون من العبث طرح السؤال عن أى السبيلين 'أشرف' للإنسان ، بل إن العبث حقاً هو - حسبما يقول هاملت - ما توحى به صورة منازلة الإنسان للبحر ! (انظر العاصفة ٣/٣ - ٦١ - ٦٤ حيث يسخر شيكسبير من محاولة جرح الرياح أو قتل الأمواج بالسيف) .

ويبدو أن الاستعارة مستمدة من التاريخ الصادق ، أى من عادات الكلتيين أو السلتيين (the Celts) وهم أصلاً سكان بريتانى (Britany) ، وهى المنطقة الواقعة شمال غربى فرنسا ، فى شبه جزيرة بين بحر المانش وخليج بسكاي (Biscay) والنطق بالكاف يرجع إلى صورتها اليونانية (Keltoi) وبالسین إلى صورتها الفرنسية (Celte) ، وتطلق الآن على من يتكلم لغة كلتية أو ينحدر

من كانوا يتكلمونها ، مثل سكان تلك المنطقة ، والأيرلنديين وأبناء ويلز واسكتلنده ، فقد وصفهم قدماء الكتّاب قائلين إن البطل المهزوم منهم كان يحمل سلاحه ويلقى بنفسه فى البحر كأنما ليلقى الرعب فى قلوب الأمواج . ويقول الدارسون إن شيكسبير قد يكون قد استقى مادة صورته من ترجمة فليمنج (Fleming) لكتاب كتبه كاتب قديم يدعى إيليان (Aelian) وعنوان 'سجل القصص التاريخية' فى عام ١٥٧٦ ، ولكن البحوث الحديثة بينت أن للمحاربين الكلتيين كانوا يلغون حتفهم فى الأمواج . ومن هنا فلا شك فى الدلالة الصحيحة للفعل 'يقضى عليها' 'وينتهى' ويقول جنكتر إن حتمية انتهاء 'الحركة البطولية' بكارثة هى التى تجعل من الممكن طرح السؤال عن 'أشرف' الخيارين ، ويضيف قائلاً إن هذا السؤال قد طرحه أرسطو من قبل قائلاً "لا يوصف الإنسان بالشجاعة إذا كان يعلم فداحة الخطر ثم يلغى بنفسه فيه بدافع عاطفة جياشة - مثلما كان الكلتيون يفعلون عندما يحملون السلاح ثم يلغون بأنفسهم فى الأمواج" ويقول إن العبارات وردت فى كتابه أخلاق السعادة (Eudemian Ethics) ١/٣ ، ويعلق جنكتر قائلاً "إن شيكسبير لا يختلف مع هذا ، ولكن الكلمة الأخيرة ليست لأرسطو فى هذه الحالة أ" .

٦٢ - 'ألف صدمة' (shocks) الأصل هو المصادمات أى تلاقى السيوف التى تصطدم ، كما جرى عليه استعمال الكلمة فى شيكسبير ، ولكننى فضلت استخدام الصورة العامة التى توسع من نطاق الكلمة كما وجدتها فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) .

٦٤ - 'وتلك ذروة' هناك خلاف على معنى (consummation) وإن كان الأصل هو النهاية بالهلاك (من الفعل consume) ولكن المعنى الحديث الذى يتضمن تمام اللذة (وبداية الفراق) قد يكون قائماً أيضاً ، ولما كان معنى الغاية أو الذروة قائماً فى الحالتين ، فضلت الكلمة الأخيرة لأنه 'لا شئ بعد الذروة أ' كما يقول المثل الإنجليزي .

٦٧ - 'قيودنا البشرية' المقصود بالكلمة الأصلية 'الحبال الملفوفة' ، وأصل التعبير ملاحى ، وقصره على الجسد يحد من معنى الصورة ، فالقيود تتضمن مظاهر الحياة البشرية جميعاً .

٦٨/٦٩ - 'الكارثة التى طالت بها الحياة' فى الأصل (calamity of so long life) أى إن الكارثة حياتها طويلة لأن العبارة الوصفية تعود على الكارثة ، من الناحية النحوية البحتة ، كما يقول الشراح ، ولكن معنى طول الحياة أيضاً مضمّر أو موحى به ، ولذلك أضفت ثم 'أمعنت فى طولها' بحيث يعود الضمير المتصل على الحياة أيضاً أ

٧٠ - 'الزمان' يقول كيتريدج إن (time) هنا يعنى (the times) أى الدنيا التى نعيش فيها الآن ، ولهذا أثبت بالزمان لا الزمن .

٧٥ - 'حسم الأمر' فى الأصل (quietus) ومعناها الأصلى 'سداد الدين' ولكن تستعار لحسم أى موقف أى تصفيته .

٧٥ - 'بالخنجر لا أكثر' فى الأصل (bare bodkin) ومعناها كما يقول الشراح (mere) أى مجرد لا (unsheathed) أى مسلول . (جنكتر ص ٢٧٩) أو (merely a) (سبنسر) وكذلك يقول فيريتي وهيارد وغيرهم .

٧٩ - "لا يرجع المسافرون" اعترض بعض النقاد على هذا التعبير ووصفوا شيكسبير بعدم الاتساق بسبب عودة 'الشبح' والواضح أن الشبح ليس هو الإنسان الحى ، ولا أرى داعياً لطرح آراء المعارضين وردود من رد عليهم .

٨٠ - 'خوف محير يجمد الإرادة' فى الأصل (puzzles the will) معناها كما يقول الشراح كان أقوى من معناها الحالى أى "يتسبب فى حيرة تؤدى إلى العجز عن السير" وعليه ترجمت التعبير .

٨٣ - 'وعينا الدفين' فى الأصل (Conscience) المعنى الأول هو المعتاد للضمير ، والثانى عند شيكسبير هو الوعى بمعنى الكلمة العربية الحديث ، ووجدت أن معنى الضمير قديماً هو ما يُضمَرُ أى ما لا يُفصح عنه ، فجمعت بين المعنيين بإضافة الصفة .

٨٤ - 'لون عزمنا الفطرى' يقول أحد الشراح إن لون العزم بلوم الدم ، وظاهره من ثم أحمر .

٨٥ - 'نكتسى شحوب' فى الأصل (sicklied) وهى كلمة يستخدمها شيكسبير هنا فقط ، وتتضمن لون العلة الشاحب .

٨٥ - 'الفكر' عادة ما تطلق الكلمة على 'التأمل الحزين' أو 'الهم' .

٨٩ - 'فى صلاتك' هاملت يرى أوفيليا تقرأ فى كتاب يعتبره 'كتاب الصلوات العامة' والنعمة يصفها الدكتور جونسون بأنها تتسم بالوقار والجد ، ويتفق معه جنكتر ، ولكن دوڤرويلسون يقول إنها ساخرة .

٩٢ - يقول داودن إنه يجيها كأنها غريبة عنه . والواقع أنه يستخدم نفس الالفاظ فى إجابته على أورريك فى ٨٢/٢/٥ .

٩٢ - 'لا بأس' . تكرار الكلمة فى طبعة الفوليو من وضع المثلين .

٩٨ - 'أما وقد ذوى شذاها' تتضمن إشارة مضمرة إلى ٨/٣/١ "كعبير ملا الجو وضاع شذاه للحظة" .

١٠١ - يقول جنكنز إن البيتين المقيمين الموجزين (rhyming sententiae) كانا من المظاهر الشائعة فى الدراما الإليزابيثية ، ولا يجب أن نظن أنهما يوحيان بالبرود أو بالزيف .

١٠٣ - 'بالشرف ؟' أى هل أنت صادقة ؟ (حلفتك بالشرف!) وسرعان ما يتحول المعنى إلى هل أنت عفيفة ؟

١١٤ - 'الزمن أثبت صحته' - كما فى حالة والدته .

١٢١ - الدير (دير الراهبات) (nunnery) أى حيث تحافظين على العفاف وحتى لا تنجس من يرتكبن الخطيئة . وكانت الكلمة تستعمل أحياناً بسخرية فى وصف بيوت الدعارة ، وربما يضيف الوعى بهذا المعنى الخبئ مرارة فى الحوار التالى . لكنه من العبث الإصرار على هذا المعنى الساخر على حساب المعنى الأصلى والحرفى (على نحو ما يفعل دوثر ويلسون فى ماذا يحدث فى هاملت ، ص ١٢٨ - ١٣٤) ، وهو مريب حقاً فى هذا السياق .

١٢١ - 'عجباً !' فى الأصل (why ! ) أنظر معجم أوكسفورد الكبير (المعنى ٧/٤) . فالسؤال هو : 'أتريدى إلهاب ... إلخ' ؟

١٢٢ - 'أعيش حياة كريمة إلى حد معقول' فى الأصل (indifferent honest) وهذا هو المعنى المقصود (أى كما نقول بالعامية 'مستورة والحمد لله !') ولكن التلاعب بكلمة 'الشرف' باستعمالها بعدة معانٍ يخلق توريثات من المحال نقلها كما هى بالعربية !

١٢٨ - الانتقال إلى ضمير الجمع يفيد أنه يعنى ما يشترك فيه مع سائر أفراد البشر .

١٣٠ - 'أين أبوك' لا يوجد فى النص ما يفيد بأن هاملت يسألها هذا السؤال لأنه قد سمع لثوه (قبل أن يدخل المسرح) ما يجيب عليه !

١٣٦ - يتساءل جنكنز "بالمقارنة بما ورد فى ١٢١ ، ألا يتضح أن فكرة رواج أوفيليا هى التى تثير غضبه ؟" .

١٤١ - 'تبت لهم بعد الزواج قرون' هذا شرح أكثر منه ترجمة ، لأن الأصل لن يستدل منه دون الشرح على المعنى ، فهو يقول إن الزوجات يجعلن أزواجهن وحوشاً ، وعطيل يقول "الرجل الذى تبت له قرون وحش" (٦٢/١/٤) والمعروف أن الديوث كان يوصف بأنه نبت له قرون .

١٤٤ - 'صبغة وجوهكن' - يقول الشراح إن وسائل التجميل المصطنعة كانت تثير السخط الشديد باعتبارها من ناحية المبدأ كُفراً بالله ومن ناحية السلوك دليلاً على فساد الخلق . وكان ذلك شائعاً بموجب كتاب المواعظ (البروتستانتى) وإن لم تكن تراعيه بنات الطبقات الراقية ، وقيل إن طبخة الفوليو



غيرت كلمة صباغة الوجوه. (paintings) إلى (pratlings) تحاشياً للإساءة إلى ذوق الجمهور (من prattle أى prate أى يثرثر ويتكلم كلاماً طفولياً) .

١٥٠ - 'إلا واحداً' يقصد به الملك ، وتأثير العبارة يعتمد على التورية أى على معرفتنا بأن الملك مختبئ ويسترق السمع إليهما ، مثل الإشارة إلى مكان وجود بولونيوس فى ١٣٠ - ١٣٤ عليه ، لا على معرفة هاملت بذلك ، لأن الكلام موجه إلى أوفيليا أولاً وإلينا ثانياً .

١٧١ - يقول النقاد إن شيكسبير هنا يهيئنا لمعرفة خطة الملك ، دون إفصاح عنها .

١٧٢ - هذه الإشارة التاريخية ذات إحياءات معاصرة لشيكسبير إذ إن ملوك الدانمرك كانوا قد بدأوا يحاولون فرض الجزية السنوية من جديد .

### حواشى المشهد الثانى / الفصل الثالث

١ - ٣٥ لا شك أن شيكسبير هنا يعبر من طرف خفى عن آرائه الخاصة ، ولكن نغمة هاملت تتفق مع شخصيته فهو أمير ويملك ألا يسمح بالتهاون فى شىء . وقد تعرضت كتب كثيرة للتمثيل والممثلين فى العصر الإليزابيثى .

١ - 'القطعة' هى الأبيات التى قرر هاملت كتابتها وإضافتها إلى المسرحية (٥٣٤ / ٢ / ٢ - ٥٣٦) .

٣ - 'الكثير من الممثلين' فى الأصل (many of your players) وضمير الإضافة للمخاطب للتذكير لا للتعريف . انظر الحاشية على البيت ١٧٥ من المشهد الخامس من الفصل الأول .

٤ - 'مثل المنشار' صورة شائعة فى الأدب الكلاسيكى .

٧ - 'تكتسب بالتعود' هذا المعنى الذى أفهمه من قرن الفعلين (acquire and beget) وجنكز يقول إن الاكتساب يكون من خلال التدريب ، والولادة أو الإنجاب (begetting) يكون بالفطرة ، والمعجم يقول إن (beget) قد تعنى (obtain) أى تحصل على أو تبلغ ، وهذا منطقي فإن هاملت لا يستطيع أن يطلب من الممثل أن يغير فطرته ، بل أن يكتسب شيئاً بالعادة حتى يصبح 'فطرة ثانية' ، وعلى هذا ترجمت التعبير .

١٢ - 'التمثيل الصامت أو الضجة الفارغة' - شاع حب العامة للصخب والضحج ، والمشاهد الخلابة ، كما يقول توماس هيوود (Thomas Heywood) (١٥٧٤ ؟ - ١٦٥٠) فى إحدى مسرحياته ، وانظر دراسته الذائعة دفاع عن الممثلين (١٦١٢) حيث يؤكد ما جاء هنا على لسان هاملت عن التمثيل بصفة عامة . انظر الحاشية ١ - ٣٥ عليه .

١٤ - 'تيرماجات' شخصية تتسم بالصخب والعنف فى الحركات ، شاع تقديمها فيما يسمى بمسرحيات الأسرار (Mystery plays) وهى المسرحيات الدينية القُرُوسُطِيَّة التى تصور أحداث الكتاب المقدس وكانت قد نشأت فى الكنيسة من الطقوس وإنشاد الجوقة ثم أصبحت مسرحيات كاملة تقدمها النقابات العمالية . وقد دخلت كلمة تيرماجات إلى اللغة الانجليزية فأصبحت تستخدم اسماً أو صفة لتفيد الميل إلى الصخب والشجار .

٢٤ - 'هيرود' - كانت مسرحيات الأسرار تقدم هذا الطاغية (الذى يصوره الكتاب المقدس) وقد اكتسب طابع الصخب والعنف ، ويورد الدارسون نماذج لتلك الصورة .

٢٢/٢١ يقول جون وبستر ، معاصر شيكسبير ، إنه أعجب بتمثيل مسرحيته الشيطانة البيضاء "بسبب صدق محاكاتها للحياة ، دون أن تحاول أن تضى الوحشية على الطبيعة" . وقد شاع اعتبار المسرح صورة للحياة الواقعية فى عصر النهضة ، وهى الفكرة التى يرجعها الدارسون إلى دوناتوس (Donatus) النحوى الذى عاش فى القرن الرابع الميلادى وكتب دراسة عن الكوميديا ، إذ تخصص فيما بعد فى نقد تيرنس وفيرجيل ، ينسب فيها نظرية 'تصوير الواقع' إلى شيشرون ، وقد ورد ذلك فيما يسمى التعليقة على تيرنس (Comentum Terenti) .

٣١ - 'نبرات المسيحى' يقصد الإنسان العادى .

٣٢ - 'ولا أى إنسان ...' وردت عبارة مشابهة للنص الانجليزى ، بنفس المعنى ، فى مسرحية المرأة الصامتة من تأليف بن جونسون (١/٤ / ١ - ٢) .

٣٧ - 'الخروج عن النص' كان عادة شائعة .

٤٤ - ٤٥ تضيف طبعة الكوارتو السى Q<sub>1</sub> عشرة سطور هنا تتضمن ، فيما يشبه المفارقة ، نماذج لما يشكو منه هاملت !

٤٦ - 'هذه المسرحية' - فى الأصل (piece of work) مثل ما ورد فى حديث هاملت عن 'خلق الإنسان' فى ٣٠٢/٢/٢ .

٥٠ - 'هل تذهبان ...؟' إخراج روزنكرانتس وجيلدنستيرن من المسرح يرمى إلى الانفراد بهوراشيو ويبين اختلافه عنهما .

٥٣ - 'المحبوب' فى الأصل (sweet) وهى صفة شائعة فى حوار الألفة والمودة .

٥٤ - 'متزن النفس' فى الأصل (just) وتشرحها الآيات ٦٦ - ٧٢ .



٥٥ - 'عاملت' فى الأصل (conversation) أى 'معاملات' (لا 'الحديث مع' فقط) أو هنا 'تعاملت معهم' .

٦٩ - 'العاطفة والعقل' فى الأصل (blood and judgment) ولما كان الدم يعتبر مقررًا للعاطفة ، فهو ضد العقل ، واستعمال كلمة الدم فى شيكسبير بمعنى القلب أو العاطفة معروف وشائع .

٧٠ / ٧١ يعود شيكسبير إلى الاستعارة نفسها فى ٣٦٣ / ٣٥٥ .

٧٣ - 'سوداء القلب وأعماق فؤادى' الأصل (my heart's core ... my heart of hearts) والمفترض أن (core) مشتقة من (cor) اللاتينية بمعنى 'مركز القلب' - ترادف للتوكيد .

٧٧ - 'عرض المشهد' يشير إلى التمثيلية فى ٧٥ .

٨٣ - 'الكور' هو مجمرة الحداد، وقد أتيت بها استكمالاً لدلالات الصورة بسبب إحياء النار بنار الجحيم ، وهى الدلالات التى تربطها 'بالشيطان الملعون' (أى ساكن الجحيم) فى ٨٢ . وقولكان سبق الحديث عنه ، إله النار والصناعة المعدنية عند الرومان .

الإرشادات المسرحية الأبواق والطبول من خصائص الدغرك . وقد سبق الحديث عنها . وتورد طبعة الفوليو إشارة إلى عزف مارش عسكري دغركى ، ويقال إنها بديل مسرحى للأبواق والطبول .

٩٢ - 'ابن أخينا' = انظر ٦٤ / ٢ / ١ .

٩٣ - الملك يسأله عن حاله (How fares = عامل إيه ؟) ويفسر هاملت fare على أنها تعنى الطعام ا وعلى هذا يجيب . ولهذا يعترض الملك فى ٩٦ .

٩٧ - 'لم تعد ألفاظى' . إشارة إلى مثل يورده تيلى (Tilley) فى ص ٧٧٦ من كتابه عن الأمثال الإنجليزية فى القرنين ١٦ و ١٧ (١٩٥٠) ويشرحه الدكتور جونسون هكذا : "كلمات المرء تظل كلماته ما دام لم ينطق بها ، كما يقول المثل" (جونسون) . وربما كان هاملت يشير إلى هذا المثل .

١٠٥ - 'العجل الأكبر' - التورية فى (calf) بمعنى 'عجل' و'أحمق' .

١٠٨ - جاذبية - المقصود قدرة الجذب للمعدن والجاذبية بمعناها الاستعارى .

١١٣ - 'أضع رأسى فى حرك' - يروى شعراء العصر وكتابه أن ذلك كان من تقاليد الفروسية ، وقد ألمح ناقد إلى أن هذا الموقف كان مألوفًا فى مسرحيات الأسرار حيث يجلس شاب فى حجر الفتاة التى تغويه ، فتأسره سطلوتها ، ثم تخونه . والإشارة إلى موقف هاملت واضحة .

١١٥ - 'شيئًا فظًا' فى الأصل (country matters) والمقصود العلاقة الجسدية ، وقد وردت الكلمة فى

إحدى قصائد جون دَنّ التي درسناها صغارا ، وهي عبارة (country pleasures) وفي مسرحية  
توماس ديكر . (١٥٧٠ - ١٦٣٢) (Dekker) .

١١٧ - 'جميل' في الأصل (fair) ولها معنيان وهما (١) ممتع و (٢) طاهر أو برئ ، ولم أدرج المعنى  
الثاني لبعده عن السياق .

١٢٦ - 'ضعفا شهرين' (twice two months) لم أشأ أن أترجم ما تقوله أوفيليا إلى كلمات أخرى ،  
بسبب احتمالات تأويلها المختلفة ، فمن قائل إنها تعني أربعة أشهر ، ومن قائل شهرين ! أما جنكتر  
فيقول إن المعنى المضمّر هو أن ثلاثة أشهر قد انقضت بين الفصلين الأول والثاني .

١٢٧ - كان الشيطان لباسه أسود وفق الاعتقاد الشائع .

١٢٨ - 'فراء السّمور' فراء من جلد حيوان السّمور ، باهظ الثمن ، أسود ، يلبس في الحداد .

١٣١/١٣٢ "مثل الحصان ... النسيان" - يصفه نيرز Nares في معجمه القديم (حسبما يقتطف قوله  
جنكتر ص ٥٠٠) بأنه "دمية على شكل حصان ، يربطها الممثل حول خصره ، ويدخل رجله  
فيها حتى يستطيع المشي، وإن كان يغطيها بقطعة قماش طويلة ، وبحيث تظهر أرجل الحصان الدمية  
على جانبيه ، في مكان رجلي الرجل" . وكان اعتراض البيوريتانيين على كل ما يروونه من  
'الحركات المنحلة أو البذيئة' سببا في إلغاء عرض مثل الحصان من أي عروض أو ألعاب . أما البيت  
'يا ويلتا ! ... النسيان !' فقد كان قرار إحدى الأغنيات الشعبية الشائعة .

العرض الصامت كثرة ما كتب عن العرض الصامت ترغمني على التلخيص السريع الموجز . أهم كتاب  
يتناوله بعد دوثر ويلسون (ماذا يحدث في هاملت) هو كتاب د. ميل (D. Mehl) بعنوان العرض  
الصامت الاليزابيثي (١٩٦٥) ومنه نعرف أنه كان يستخدم في تقديم ما يتعذر أو يصعب تقديمه في  
عروض حوارية ، أو يقدم للتمهيد لما سوف يأتي في الحوار ، ولو بصورة رمزية . ولكن هذا  
العرض الصامت فريد في بابه ، فهو يقدم دون كلام ما سوف يقدم بالكلمات ، وقد رد بعضهم  
عليه قائلاً إنه هو الأصل وهو يقدم مسرحية داخلية هي المسرحية الحوارية (الناطقة) . ولكن أهميته  
ترجع ، كما يقول دوثر ويلسون ، إلى أن المسرحية الناطقة لم تقدم كاملة (المرجع المشار إليه ص ١٤٥  
- ١٤٩) ولكن له وظيفة ثانية ، إذ إنه - إلى جانب إلقاء الضوء على ما يعترمه هاملت - يستعد تماما  
عن الانتقام ليصور بؤرة المسرحية وأساس حبكتها وهو جريمة كلوديوس الملك .

ولكن النقاد قد واجهوا (وما زالوا) مشكلة مهمة ، وهي لماذا لم يهتز الملك لرؤية تلك الجريمة،  
في حين أن ضميره يستيقظ ويفزع حين يشاهد العرض الناطق حتى دون أن يكتمل ؟ اقترح بعض  
الدارسين خلطاً في 'تسجيل' النص ، بحيث تداخل نصان أو أكثر ، وبقياً دليلاً على التكرار الناجم

عن ذلك الاختلاط . وقد صدر كتاب يعرض النظريات المختلفة عام ١٩٧٥ كتبه و. و. روبسون (W. W. Robson) بعنوان "هل شاهد الملك العرض الصامت ؟" *Did the King see the Dumb-show ? Edinburgh* وأنا أعتد عليه فيما قيل فى غير مصادرى الرئيسية ، حتى ذلك التاريخ .

وربما لم يظن النقاد إلى ما يبدو من 'عدم الاتساق' فى هاملت إلا فى القرن العشرين ، ومن ثم حاول معظمهم تقديم تفسير عقلانى لمسلك الملك يتفق مع تكرار المسرحية الصغرى ، ويمكننا أن نصنف شروحاتهم على النحو التالى : الاتجاه الأول يفترض أن الملك لم يشاهد العرض الصامت ، والثانى يفترض أنه شاهده ولم يستطع إدراك مغزاه ، والثالث يفترض أنه شاهده لكنه أبدى القوة التى مكتته من تحمله وإن لم يستطع تحمل تكراره . وهذا ما يسمى بالتفسير السيكولوجى ، وأهم من قرأه له هو هارلى جرانفيل - باركر (Harley Granville - Barker) فى الجزء الثالث من مقدماته لشيكسبير (Prefaces to Shakespeare, Princeton, N. J. 1946) وروبسون يسمى هذا التفسير بنظرية 'الضرر الثانى' ومعناها أن الإنسان قد يتحمل ألم ضرر فاسد (مسوس) واحد، لكنه إن انتقل الفساد إلى ضرر مجاور لم يعد الألم محتملاً . وقد ردد هذا التفسير كثيرون ودافعوا عنه .

ويقول جنكتر إن مثل هذه التفسيرات كلها تضيف أشياء خارجة إلى النص ، لكننى لا أرى فيها إلا محاولات لفهم ما يجسده النص أمامنا على المسرح ، ولا مناص للمخرج من أن يفعل ذلك حتى يصبح للنص معنى يقبله النظارة ، وما عسى جنكتر أن يقول عمّن يضيف 'حركة مسرحية' تغير معنى الكلمات الذى يتصوره غيره ؟ وهكذا تساءل هالبويل - فيليبس (Halliwell - Phillipps) ألا يجوز للمخرج أن يجعل الملك منهمكاً فى الحديث مع الملكة بحيث تغفل عينه عن متابعة كل أجزاء العرض الصامت ؟ وما لبث أن اقتنع بهذا دوغرويلسون ودافع عنه بل ويبدو أنه يصبر عليه بدليل تكرار الإشارة إليه فى ماذا يحدث فى هاملت ؟ (ص ١٤٩ - ١٥٣ ، ١٥٨ - ١٦٠ ، ١٨٣ - ١٨٤) وكثيراً ما اتبع المخرجون ذلك ، بل وأثبته بعضهم كتاباً ، استناداً إلى ما يقوله هاملت فى السطر ١٢ عالياً من أن 'العرض الصامت' لا يناسب إلا أذواق العامة ! ومن أغرب الآراء التى قيلت تبريراً لعدم مشاهدة الملك للعرض الصامت هو أن تركيب المسرح الإليزابيثى لم يكن يسمح به ، (دراستان) أو أن النور كان خافتاً فى القصر فلم يتبين الملك حقيقة ما يجرى أمامه !

أما أغرب الآراء قاطبة ، ولولا ما أثاره من خلاف ما عرضت له أصلاً ، قول كاتب يدعى جريج (Greg) فى دراسة بعنوان "هلوسة هاملت" ('Hamlet's Hallucination') نشرها فى دورية تدعى مجلة اللغات الحديثة (MLR) (العدد ١٢ ص ٣٩٣ - ٤٢١) إن الملك لم يتأثر بالعرض لأنه 'أو' ومن ثم فإنه - كما يقول - لم يرتكب جريمة القتل (ص ٤١٥ من المقال) . والكاتب يقول

إن كلام الشبح من وحى خيال هاملت ووساوسه ، رغم أن الملك نفسه يعترف بقتل أخيه ، بل ويخزّه ضميره 'حين يأتي الحديث عن السم' كما يقول هاملت فى السطر ٢٨٣ من هذا المشهد نفسه ، وأهم ما فى مقال جريج هو قوله إن الملك كان قلقاً بشأن موقف هاملت ويتابعه أكثر من متابعتة للعرض ، إذ قال بعضهم ، ترديداً لتلك الفكرة ، إن الملك لم يستطع التركيز على العرض الصامت ولا العرض الناطق أو إنه استطاع تحمل هذا وذاك بسبب ذلك القلق ، وإنه لم ينهض غاضباً إلا عندما قال هاملت (٢٥٥) "إنه يقتله فى الحديقة طمعاً فى ملكه" .

وأفضل رأى فى نظرى هو قول جرانفيل - باركر (المرجع نفسه ص ٩١) إن الملك لم يدرك مغزى العرض التمثيلى الصامت بسبب أسلوب التمثيل النمطى الذى قدمته الفرقة به ، ومعظم العروض الصامتة كانت غامضة ، ولا يكتمل أو يتضح معناها دون 'الراويّة' الذى يقدم الأحداث ويعلق عليها ، وهو ما تتوقعه أوفيليا فى السطر ١٣٩ . فهذه النظرية تأخذ فى اعتبارها تقاليد العروض المسرحية وأساليب التمثيل فى ذلك العصر تحديداً ، وهذا هو ما يسمى بمبدأ 'الوعى المزدوج' الذى شرحه خير شرح أستاذ يدعى بيثيل (Bethell) فى كتاب عنوانه شيكسبير والتقاليد الدرامية الشائعة (ص ١٥٦ - ١٦٠) ويعنى به التورية الدرامية فى أحد صورها ، فجمهور العرض الصامت لا يدرك معنى ما يحدث ، ونحن الجمهور الذى يشاهد هاملت نعرف مرماها ، أما الجمهور الأول فتمثله أوفيليا ، وهى خير من يمثله فى براءتها وجهلها بما حدث ويحدث .

ويعترض جنكتر على بيثيل لأنه يفترض موازاة الملك بأوفيليا كيف وهو الحضيف الذى لا يقتصر علمه بما حدث على جريمته بل على أسلوبها المبتكر الفريد . ويجب جنكتر على ذلك قائلاً:

"عدم مشاركة الملك فى الحوار فى هذه المرحلة لا يرجع إلى السهو بل إلى البراعة الدرامية ، وأما ماذا كان رد فعله إزاء العرض الصامت فهو سؤال لا تقتصر المسرحية على عدم إجابته ، بل وتحصر على عدم طرحه . ورغم أنها بذلك لا تعمل حساباً للناقد فى غرفة مكتبه ، فهى تعتمد على ألا يطرح المشاهد فى المسرح هذا السؤال ، فسوف يشاهد الملك وقد ثارت ريبته أولاً عندما يسأل هاملت سؤاله فى السطر ٢٢٧ ، وأما الروايات النقدية العديدة لصراع عنيف يدور قبل ذلك بين الملك وهاملت أو داخل نفس الملك فهى روايات تصف ما يدور بأذهان النقاد لا ما يحدث فى المسرحية على الإطلاق" . (ص ٥٠٤) .

وأكتفى بهذا من طبعة ٢٠٠٣ التى لدى ا

١٣٥ - 'خبث الشر ا' فى الأصل (milching malicho) ثارت مناقشات لا لزوم لها وكتبت الدراسات (حتى ٢٠٠٣) عن أصولهما ، ولكن كلا منهما تكاد تعنى الشيء نفسه : الشر أو الخبث أو السوء .

والإفاضة التى فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) لن تفيد القارئ العربى : أما المعنى الخرفى فهو "هذا شرير يمارس خبثه".

١٥٠ - ١٥٥ تتميز 'المسرحية الداخلية' عن كل ما حولها وتبرز عن حوار المسرحية كله بالأبيات المقفاة (المزدوجات couplets) وبالرفع المتكلف للأسلوب مما كان يميز فترة سابقة . ويتضح هذا بصورة خاصة فى الصياغة المصطنعة لعبارة 'ثلاثين عاماً' ، وهى التى يمكن موازنتها بأسلوب روبرت جرين (Robert Greene) (١٥٥٨ - ١٥٩٢) أى الذى سبق شيكسبير بسنوات معدودة ، وانظر قوله فى مسرحية ألفونسوس ملك أراجون ٩/١/٤ وما بعده (Alfonsus King of Aragon) :

أَتَمَّتْ مَسِيرَةُ شَمْسِ الْوُجُودِ ثَلَاثِينَ دَوْرَةً  
بِاشْعَاعِهَا الذَّهَبِيَّ تَطُوفُ بِقُبَّةِ هَذِي السَّامَا السَّافِرَةِ  
كَذَلِكَ قَامَتْ إِلَهَةُ قَلْعِ الْأَرَاضِي ثَلَاثِينَ مَرَّةً  
بِذَفْعِ الرِّجَالِ إِلَى قَلْحِهَا بِالْأَجْرَةِ  
وَذَلِكَ مِنْذُ لَبَسْتُ مُسَوِّحَ الْكَهَانَةِ أَوَّلَ مَرَّةٍ

وانظر إلى قوله أيضاً فى سليمانوس (Selimus) :

أَتَمَّ ابْنُ لَيْتُو الْجَمِيلِ ثَلَاثِينَ دَوْرَةً  
يَطُوفُ بِدُنْيَا الْأَنَامِ وَفِي يَدَيْهِ شُعْلَةٌ مُوقَدَةٌ  
وَذَلِكَ مِنْذُ تَقَلَّدْتُ ذَا الصُّوْلُجَانِ . . .

(٣٧ وما بعده)

وابن ليتو Leto (أو لاتونا Latona) كناية عن الشمس ، ولاتونا أو ليتو (أو لادا Lada) هى ربة الخصب ، والمعروف أن الشمس مذكر بالانجليزية . ولعل فى ذلك ما ينفى أن تكون فى رقم ثلاثين أى إشارة إلى عمر هاملت أو الزمن الذى قضاه والده منذ زواجهما (انظر الحاشية على ٧/٣/١) و (١٣٩/١/٥ - ١٥٧) . ويكتفى شيكسبير بتحديد نغمة الأسلوب فى هذا المطلع من خلال الزخرفة بالكنايات فلا يعود إليها ، ولكن المزدوجات التى تعج بالحكم الماثورة ، وقلب أبنية العبارات ، واستعمال الكلمات الغريبة أو غير المألوفة من حين إلى حين ، كل ذلك يواصل إحساسنا بابتعاد ذلك الأسلوب عن إطار الشعر المرسل السلس فى الحوار المسرحى (وقد غيرت البحر فى البداية حتى ١٧٢) .



وقد حاولت الالتزام بهذه الظواهر الأسلوبية فى العربية دون إغراق فى التغريب ، فأنا أضع القارئ العربى نصب عيني .

١٥٠ - 'مركبة الشمس' فى الأصل (Phoebus' cart) وليس لدينا فى العربية أساطير موازية ففضلتُ التقريب على التغريب .

١٥١ - 'أرض مدورة كالكرة' فى الأصل (Tellus' orb'd ground) انظر الحاشية السابقة .

١٧٥ - ١٨٠ "لا تتزوج زوجاً آخر إلا من قتلت زوجاً أول" لا ينبغى أن نُشتمَّ فى هذا اتهاماً بأن والدة هاملت قتلت زوجها ، بل بأن رواجها من أخيه يمثل تواطؤاً أو تشجيعاً على قتله (انظر ٢٩/٤/٣ والحاشية أدناه) .

١٩٥ - ٢٠٤ هذه التأملات فى الصداقة والعداوة ترجع إلى رسالة شيشرون عن الصداقة .

٢١٧ - 'فى الدنيا والآخرة' فى الأصل (here and hence) وهذا هو المعنى الذى وضعه كيتريدج واتبه الجميع .

٢٢٧ - ٢٢٨ "هل سمعت . . ." أول إشارة لقلق الملك من المسرحية . ويقول دوثر ويلسون إن هذا يدل على أنه لم يشاهد العرض الصامت وإلا لعلم أن فيها "إساءة" (أو جريمة ، على نحو ما يحول هاملت المعنى فى ٢٢٩) (ماذا يحدث فى هاملت ، ص ١٥٩) ويقول آخرون إنه شاهد العرض الصامت وإلا ما استراب فى وجود 'إساءة' - (انظر الحاشية على الإرشادات المسرحية فى ١٣٣/٢/٣) ولكن الإشارة إلى الزواج الثانى تكفى لإقلاقه ، على الأقل فيما يتعلق بالملكة .

٢٣٢ - ٢٣٤ "جريمة قتل . . . اسم زوجته" يقول الشراح إن القول باستناد مقتل جونزاجو (Gonzago) إلى جريمة حقيقية (ومن ثم وفاة الملك هاملت) قول صحيح ، فيما يبدو ، وإن الضحية كان دوق أوربينو (Urbino) فى عام ١٥٣٨ ، ولكن جونزاجو لم يكن اسم الدوق ، بل اسم من رعموا قيامه بقتله ، وهو لويجي جونزاجا (Gonzaga) وكان من أقرباء زوجة الدوق لىونورا جونزاجا . ويعرض جنكنز فى مقدمته لطبعته لذلك بالتفصيل (ص ١٠٢) . وربما يكون اسم قيينا تحريفاً لكلمة أوربينو ، أو أن اسم المدينة الأصلية أوحى بها . وكان المفترض الاتساق فى الإشارة إلى الملك والملكة فى المسرحية بتحويل الدوق والدوقة إلى الملك والملكة ، ويقول جنكنز إن ذلك قد يكون مرده زلة لسان .

٢٣٦/٢٣٧ 'فليضطرب . . .' فى الأصل (Let the galled jade wince) ومعناها الحرفى "فليركلُ الأرض بحوافره الحصان الذى جرحه السرج" وكان ذلك تعبيراً جرى مجرى الأمثال (يورده تيلي Tilley) ويورد الشراح صوراً شتى لهذا المثل ، ومعناه قريب من القول العربى المأثور "كاد المريب بأن يقول خذونى" ولما كانت الصورة مستمرة من العبارة السابقة ، وفيما يلى المثل ، كان لابد من

الالتزام بالصورة الأصلية ، مع التوضيح بالمعنى الحرفي (فليس من المعقول أن يقول هاملت للملك "كاد المريب ... ا" .

٢٣٩ - 'ابن أخى الملك' . كنا نتوقع أن يكون أخاه ، ولكن هاملت يضيف إلى صورة مقتل الملك الراحل صورة الشار المزمع الذى سيتولاه هو (وهو ابن أخى الملك) حتى يكون الدور الذى يقوم به لوسيانو دوراً مزدوجاً .

٢٤٠ - 'الجوقة' كان يقوم بدورها ممثل أو راوٍ يتولى شرح معنى الحدث .

٢٤١/٢٤٢ - فى مسرح العرائس كان الشارح هو من ينطق بما تقوله الدُمى ومن ثم يشرح الحدث .

٢٤٤ - تورية هاملت تتضمن معنى مضمراً بذئناً ولذلك تعترض أوفيليا على معناه فى السطر التالى .

٢٤٦ - يتلاعب هاملت بتعبير أحسن وأسوأ فيما قالت أوفيليا بالإشارة إلى قَسَم الزواج .

٢٤٨ -- 'الغراب الناقع' علق الكثيرون على هذه الصورة قائلين إنها لا تليق بهاملت ، ولكن هاملت يجمع فى لوسيانو بين صورة القاتل والمنتقم معاً ، على نحو ما أشير إليه فى الحاشية على ٢٣٩ ، ويقول ناقد يدعى سمسون (Simpson) يقتطف كلامه جنكز ، إن التعبير يعتبر ضغطاً لسطرين وردا فى مسرحية مجهولة المؤلف عنوانها المأساة الحقيقية لريتشارد الثالث وهما "إن صرير صوت الغراب الجاثم الناقع طلباً للنار / قد أتى بأسراب كاملة من الوحوش تطلب النار" (ص ٣٠٣) .

٢٤٩ - ٢٥٤ نشأ خلافٌ حول ما إذا كانت هذه الأبيات الستة تمثل القطعة التى قال هاملت إنه سيضيفها إلى المسرحية . وربما يتفق جمهور النقاد مع قول داودن (Dowden) "إذا كان لابد من تحديد الأبيات التى ألفها هاملت ، فلا مناص من الإشارة إلى أبيات لوسيانوس الستة" .

٢٥٢ - هيكات (Hecate) هى الربة الموكولة بفنون السحر جميعاً ، ومن ثم فهى تعتبر سلطان السحرة و"مدبرة كل أذى وضرر" (ماكبث ٣/٥/٧) . 'لوئت ثلاثاً' ربما لأن هيكات كانت تُصور فى صورة من تتجسد فى ثلاثة أجسام أو أشكال (triformis) .

٢٥٦ - 'بلغة إيطالية رفيعة' - يرجع النقاد صحة ذلك ، وإن لم يستطيعوا العثور على المصدر الأصلى .

٢٥٨ - 'نهض الملك' يروى أحد النقاد حادثة وقعت مشابهة للملكة إليزابيث .

٢٦٥/٢٦٨ قيل إن هذه الأبيات مقتطفة من أغنية شعبية أو موال غربى (بالاد) ولكن أحداً لم يستطع العثور على مصدر ولو غير مؤكد لها ، ومن ثم انتهى الرأى إلى أنها من تأليف هاملت على غرار إحدى الأغاني الشعبية . والواضح أن مرمى البيتين الأولين تكرر لما عبر عنه من قبل فى ٢٣٦/٢٣٧ انظر الحاشية أعلاه .



٢٦٩ - {هذه الليلة} هذا تفسير دوثر ويلسون ولم يختلف معه أحد سوى كيتريدج إذ ينسب النجاح إلى تأليف الفقرة المنظومة السابقة .

٢٧٣ - 'نصف مشاركة' المقصود أن هاملت لا ينبغي أن ينسب النجاح لنفسه فالفرقة قامت بالدور الأكبر .

٢٧٨/٢٧٥ يقول فيريتي إن الأبيات " فى هذه الفقرة تنطبق على الظروف السياسية انطباقاً يرجح أنها من تأليف هاملت ، فيما يبدو ، ... لا مقتطفة من شعر آخرين " . والسطر ٢٧٩ يؤكد ذلك ، حيث يطلب هوراشيو من هاملت الالتزام بقافية 'نهار' وأن يأتى بكلمة 'حمار' (بدلاً من رقيع) .

٢٧٥ - 'دامون' هو الاسم التقليدى للراعى فى عصر البراءة 'قبل أن تنهار الدولة' !

٢٧٧ - 'جوف' رب الأرباب (جويتر = زيوس) إشارة واضحة إلى والده ، انظر ٥٧/٤/٣ .

٢٧٨ - 'رقيع' فى الأصل (pajock) وشاع اعتبار الكلمة تحريفاً للطاووس (peacock) ولكن الدراسات الحديثة تستبعد ذلك تماماً ، وانتهى جنكتر إلى قبول رأى داودن فى أن الكلمة ليست محرفة ، بعد أن عثر عليها فى إدموند سبنسر (Edmund Spenser) (١٥٥٢ - ١٥٩٩) وبهذه الصورة دون تغيير ، بمعنى المنحط الحقيق ، ولكن جنكتر يقول إن معجم الاشتقاق (Etymological Dictionary) الذى وضعه سكيت (Skeat) [وليس عندي] يقول إنها مشتقة من الرُّقْع أو لابسها ، ويشير إلى البيت الوارد فى (١٠٣/٤/٣) : "ملك يلبس ثوباً من خرق ورقع" ، ويستند إلى دراسة نشرت فى إحدى الدوريات ليحسم الأمر . وقد استوحيت من الرقع 'الرقيع' ، فهو معنى الكلمة على أى حال .

٢٩٦ - هاملت يفسر 'المرارة' حرفياً . ولم يكن جيلدتسرين يعنى إلا الغضب المرير (Choler) .

٣٢٥ - 'مهمة' - فى الأصل (trade) وتعنى حرفياً 'تعامل' أو 'معاملة' ، وفى السياق كما يقول الشراح تعنى 'عمل' أو 'مهمة' ، وكل هذه الكلمات رسمية جافة ، ويقول كيتريدج إنه رغم أن الكلمة لا تتهمها بأنهما من المرتزقة (mercenaries) أو المأجورين ، فهى تضع حداً لآى تظاهر بالصدقة ، وهى تتلازم مع استخدام هاملت ضمير الجمع الملكى للمرة الوحيدة فى المسرحية .

٣٢٩ - يقول كيتريدج ودوثر ويلسون إن هذا السطر يتضمن تهديداً مضمراً بحبسه ، ولكن جنكتر يستبعد ذلك ويقول إن معناه هو انحباسه فى ذاته وحسب . (انظر ٢٥٠/٢/٢ - ٢٥٥) .

٣٣٣/٣٣٢ انظر ١٠٨/٢/١ - ١٠٩ ، وإن كان هاملت يُعتبر أحياناً ولى العهد دون حاجة إلى وعد من الملك . انظر ٢٠/٣/١ - ٢٤ وربما أيضاً ١٥٤/١/٣ .

٣٣٤ - المثل الانجليزى هو "يموت الحصان جوعاً فى انتظار نمو الكلا" وهو يقابل المثل العربى القديم "إلى

أن يجيء الترياق من العراق مات المسموم“ أو المثل العامى المصرى ”موت يا حمار على ما يجيلك العليق“ .

٣٣٥ - ’قديم بال - فى الأصل (musty) أى علاه العفن ، ولذلك فهو أدنى من أن أستشهد به .

٢٣٧ - ’فى مهب الريح منى‘ الصورة مستقاة من تقاليد صيد الحيوانات البرية ، إذ كان الصائد يتيح للحيوان الذى يطارده أن يكون فى مهبّ ريح الصائد حتى يشم رائحته فيجرى فى الاتجاه المضاد (أى بعيداً عنه) إلى حيث أعد الصائد له الشبكة حتى يقع فيها .

٢٣٩/ ٣٤٠ أى إن جيلدنستيرن يبرر إساءته إلى هاملت بأنها ثمرة إخلاصه فى حبه ومن ثم أداء واجبه إزاءه.

٣٤١ - أى لا أستطيع أن أفهم كيف يؤدي الحب إلى الاساءة : فإذا أتى السلوك بإساءة لم يعد حباً .

٣٤٨ - يقول كيتريدج إن التشبيه بالكذب فى السهولة كان يجرى مجرى الأمثال .

٣٤٩ - يذكر الإبهام لأن المزار كانت له فتحة سفلية يوضع عليها الإبهام .

٣٥٥ - ’فتحات أنغامى‘ فى الأصل (ventages) وقد تكون الكلمة من نحت شيكسبير ، كما يوحى بذلك معجم أوكسفورد الكبير (OED) (فى المعنى رقم ٢ للكلمة) .

٣٥٩ - ’الآلة الصغيرة‘ فى الأصل organ .

٣٦٢ - فى الأصل يتحول هاملت من فتحات المزار إلى أماكن وضع أصابع اليد اليسرى على رقبة الآلة الوترية (frets) حتى تنجح التورية فى الفعل (fret) بمعنى يضايق أو يغيظ ، ولما كانت التورية لا تترجم ، فقد جئت بأقرب ما يوازيها وهو ’اللعب على‘ بمعنى العزف أو الخلداع .

٢٦٧ - ٢٧٣ إزاء المبالغة فى استقرار دلالات ’تأويلية‘ فى السحابة والجمل وابن عرس والحوت أجدنى مضطراً إلى تذكير قارئ النص بأن هذا حوار مسرحى قصد به أن يسمع أولاً ، فكيف يتسنى للمشاهد أن يستخرج ما كتب عنه النقاد من دلالات من هذا الحوار الميسر الذى يحاول بولونيوس فيه أن ’يعزف‘ نغمة هاملت بموافقة أولاً على كل ما يقول ، باعتباره مجنوناً ، ثم ينتهى الحوار بأن ’يعزف‘ هاملت نغمات بولونيوس قبل أن يقتله ولو عن دون قصد ؟

٣٧٦ - ’ما فوق طاقتى‘ فى الأصل (the top of my bent) وهى صورة مستمدة من القوس التى تطلق منها السهام إذا شُدَّتْ القوس فانحنّت إلى آخر مدى .

٣٧٩ - ٣٨٣ يقول النقاد إن غياب ’البلاغة الثقيلة‘ للأساليب القديمة لا يخفى طبيعة هذا المونولوج ، فهو

يقدم ، بصورة مضغوطة إلى أقصى حد ، التأملات 'الليلية' الملائمة التى تسبق سفك الدماء . وعناصر المونولوج تدعم موقف هاملت الخاص ، فانفتاح القبور يجعل هاملت أشد تأثراً بالشبح ، وشرب الدم ماثور عن الساحرات ، ولذلك أضفت الكلمة بين القوسين ، وإن كان قد ورد ذلك فى مسرحية كاتيلينا (Catiline) التى كتبها بن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) (Ben Jonson) أى المعاصر لشيكسبير ، كدليل على بث الضراوة فى النفس وارثكاب القتل (٤٥٠ / ٥) كما ورد التشبيه بالجحيم فى عطيل (٣٩٧ / ٣ / ١ - ٣٩٨) وإن كان سلطان الجحيم فى نفس هاملت عابراً مؤقتاً ، ولكنه يقع فى منتصف المسرحية ويمكننا أن نعتبر أن هذه المرحلة تبدأ حين يكتب 'ابن أخى الملك' ملامح وجه لوسيانو (٢٣٩) وتنتهى حين يقتل بولونيوس فى نوبة طيش وحشى .

٣٨٣ - 'طبيعتك البشرية' الأصل (thy nature) احتفظت بكلمة 'طبيعة' هنا بعد أن أضفت إليها الصفة اللازمة لأن هاملت يفسرها فيما يلى من أبيات ، ولأنها قد تتضمن إلى جانب مشاعر البتة حبا دفيناً لأمه (فسره البعض بعقدة أوديب) وانظر الحاشية على السطر ٨١ من المشهد الخامس من الفصل الأول . وانظر ٢٤٠ / ٢ / ٥ حيث ترد الكلمة بهذا المعنى المحدود .

٣٨٤ - نيرون (Nero) الامبراطور الرومانى الذى عاش فى القرن الأول للميلاد (٣٧ - ٦٨) قتل أمه أجريپينا (Agrippina) بعد أن قتلت بالسم زوجها كلوديوس (Claudius) . والتشابه فى الموقف واضح رغم تجاهل الشراح والنقاد له !

٣٩٠ - 'أن يثبت صدق' فى الأصل (seals) والخاتم على الوثيقة هو الذى 'يثبت صدقها' ، ولكن استخدام الصورة الأصلية لن يفيد المعنى نفسه بالعربية ، مثلاً : 'لن يقبل قلبى أن أضع الأختام على الأقوال بأية أفعال !' إذ قد لا يدرك المعنى المقصود قارئ العربية ، ومن ثم استحسنت التقريب .

### حواشى المشهد الثالث من الفصل الثالث

٤ / ٣ يقول برادلى (ص ١٧١) ويتبعه آخرون إن خطة الملك الحالية تتضمن قتل هاملت ، ولكن النص لا يقول ذلك صراحةً (حتى الآن على الأقل) بل إننا لا نسمع عن تلك النية المبيتة إلا فى الفصل الرابع (٦٦ / ٣ - ٦٨) والخامس (١٨ / ٢ - ٢٥) . وقد رد عليه ناقد يدعى أ. ل. فرنش (A.L. French) فى دورية (ES) أى دراسات فى اللغة الإنجليزية (العدد ٤٧ ص ٢٨ - ٣٠) فأوضح ذلك بما لا يقبل الشك .

٥ - 'لا نطبق' ضمير الجمع الملكى ، على نحو ما ورد فى السطر الأول 'سلامتنا' .

٦ - 'فى جبينه' (in his brows) وما ينبت فى الجبين له بذوره فى الرأس ! الطريف أن الجمع الانجليزى

يفيد المثنى بحيث توازي كلمة (brow) حرفياً كلمة الجبين العربية ، باعتبار أن الإنسان له جبينان (أيمن وأيسر) على نحو ما ورد فى تفسير الآية الكريمة ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾ {١٠٣ الصافات} .

١١ - ١٣ تأمل تبرير روزنكرانتس أو تعريفه لحق الحفاظ على النفس !

٢٢/ ٢٣ 'زفرة' . . زفير وأنين' فى الأصل المقابلة بين 'sigh' وبين 'groan' والثانية تكرر معنى الزفرة وتضيف الأتين ولذلك ترجمتها باللفظتين معاً .

١٦ - كان الرسامون يصورون العجلة التى تديرها رية الحظ ، وقد جلس الملك عند قممتها ، ويتعلق بأطرافها من هم أدنى مرتبة . انظر أيضاً الملك لير ٢/ ٤/ ٧١ - ٧٣ .

٢٠ - يقول كيتريدج إن النص يتحول من صورة العجلة إلى غيرها ، وهو ما يدل على عيب فى كلام الشخصية لا الشاعر ، ولكن سقوط العجلة وتحطمها مألوف فى شيكسبير ، بل فى هذه المسرحية نفسها ، وانظر قول الممثل الأول فى المسرحية الصغرى :

وَلَتَحْطُمَ أَطْرُ الْعَجَلَةِ فِى يَدَيْهَا وَالْقَضْبَانِ !

(٤٩١/ ٢/ ٢)

٣٢ - 'الفطرة' فى الأصل (nature) وقد شرحت المقصود بما أضفته إلى الصورة فى كلمة 'قلب' ، لأن الأصل حرفياً لا يقول إلا 'إن الفطرة تجعل الامهات متحيزات' .

٣٤ - 'بما يطرأ' أى 'بما علمتُ بما طرأ' والأصل (of vantage) يعنى ما أحيطُ به إلى جانب ما كنا نعلمه ، أى بما طرأ من تطورات أو ما استجد فى الموقف .

٣٧ - 'قتل الأخ الشقيق' أقدم لعنة وأولى اللعنات لأنها لعنة المولى جل وعلا على قابيل الذى قتل أخاه هابيل ، والإشارة إلى سفر التكوين ٤/ ١٠ - ١٢ فى الكتاب المقدس . وكلمة (primal) لم يستخدمها فى اللغة الانجليزية أحد قبل شيكسبير (فى هذا الموضع) .

٤٥ - 'الغيث' : يرتبط المطر فى شيكسبير بالرحمة ، مثلما يعنى الغيث فى العربية أمطار الخير والرحمة ، وقد سبق لشيكسبير استخدام صورة الغيث فى تاجر البندقية :

لَيْسَ فِى الرَّحْمَةِ إِلْزَامٌ وَقَهْرٌ !

إِنَّهَا كَالْغَيْثِ يَنْهَلُ رَقِيقًا مِنْ سَمَاءٍ دُونَمَا نَهْيٍ وَأَمْرٍ !

(١٨٠/ ١/ ٤)

وهنا إشارة أيضاً إلى صورة فى الكتاب المقدس تتضمن تشبيه الرحمة بالسحاب الممطر ويقول سبنسر إنها فى سفر الجامعة ويقتطف منها "ما أجمل الرحمة فى ساعة الحزن والكرب ! إنها مثل سحابة ممطرة تأتى فى وقت الجذب" ويقول إنها من الأصحاح رقم ٣٥ ، الآية ١٩ ، ويقول جنكنز إنها فى ذلك الأصحاح أيضاً الآية ٢٠ ، ولكن طبقات الكتاب المقدس التى عندى تقول إن أصحاباته عددها ١٢ ، فقرأته بالعربية أولاً ثم بالانجليزية ولم أهتم إلى تلك الآية ، أما الإشارة الأخرى إلى الكتاب المقدس فإن صورة 'فى بياض الثلج' فى هذا النص قد تشير إلى المزمور ٧/٥١ "اغسلنى فأبيض أكثر من الثلج" ، وهناك إشارة ثالثة إلى إشعياء (١٨/١) "تبيض كالثلج" . ويقول هيبارد فى طبعة أوكسفورد إن الصورة تبدأ فى السطر ٤٣ وتنتهى فى ٤٦ ، وتجمع بين ثلاثة أمثال سائرة أوردتها تلى (Tilley) فى معجم الأمثال الذى سبقت الإشارة إليه ، الأول يقول إن غسل اليد من الشئ يعنى التبرأ منه ، والثانى هو 'مياه البحر لو جمعت لن تزيل هذه الوصمة' والثالث 'فى بياض الثلج' . ويقتطف هيبارد من سفر إشعياء سطوراً عديدة للتدليل على ضرورة مصاحبة 'العمل الصالح للكلم الطيب' وهو ما يأتى - فى الحقيقة - لا فى هذا الموضع بل فى آخر كلام الملك (٩٧ - ٩٨) فى نهاية المشهد .

٥٠ - ٥١ يختلف دوثر ديلسون عمن تولى تحرير هذا النص (من فيريتي إلى دافيز وسبنسر والكسندر) فى أنه فطن إلى الفصل بين 'يحق لى ...' وبين خطيئتي... ، وقد اتبعه المحدثون (حتى من الأمريكين مثل بارنيت) من جنكنز إلى إدواردز وهيبارد ، فى جعلهما عبارتين منفصلتين لأن الوظائف اللتين حددتهما للصلاة تقتضيان أن يبدأ فى التفكير فى 'محو الخطيئة' بعد أن طمع فى رحمة الله وغفرانه ، أما إذا ارتبطا ولو بفاصلة منقوطة فسوف يوحى الربط بأنه مبتهج لأنه ارتكب الخطيئة ! وذلك غير معقول ! وقد نشرح المعنى على النحو التالى :

للصلاة وظيفتان : الأولى منع وقوع الإثم ، والثانية تحقيق الغفران إن وقع ، لكن خطيئتي قد سبق ارتكابها ، فلم يعد أمامى إلا طلب الغفران ، لكن ترى كيف أطلبه ؟ كيف وأنا ما زلت أمتنع بشمار الجرم ؟

٥٦ - 'ثمار الجرم' هذا هو معنى (offence) هنا ، فأردت الإيضاح بالإضافة .

٦٣ - "ومن شهادات فى حضورنا علينا" أى وجهاً لوجه ، قارن ﴿يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ [النور - ٢٤] .

٦٨/٦٩ ترجمت الصورة الأصلية كما هى بسبب خبرتى الشخصية بصيد الدقائش (shrikes) [جمع دقناش أو دقنوش بالعامية] وغيرها بهذا الأسلوب فى رشيد ، وهى من الطيور الأوروبية التى تهاجر فى مطلع الخريف فتسمر بمصر فى طريقها إلى السودان لقضاء فصل الشتاء . أما (birdlime) وهو



المادة الصمغية التي كنا نضعها على بعض الأغصان حتى تقف عليها الطيور فكنا نسميها 'المُخِيط' .  
 ويبدو أن الفكرة كانت شائعة في زمن شيكسبير ، إذ يورد جنكتر مقتطفًا من توماس ويلسون (Wilson) من كتاب له بعنوان رسالة في الربا (*Discourse upon usury*) يقول فيه : "إن المدين هنا يشبه الطائر الذي يصطادونه بالصمغ وقوعًا في الحبال" (ص ٣١٦ في جنكتر) . ويورد ناقد يدعى جون باتنهاوس (Battenhouse) في كتاب له بعنوان التراجم الشيكسبيرية ، ١٩٦٥ ، ص (٣٧٧ - ٣٧٨) نماذج على ورود هذه الصورة وتكرارها في اعترافات القديس أوغسطين ، قائلاً إنه يستخدمها في وصف حالة النفس التي وقعت في حبال الملذات الدنيوية التي تبعدها عن ذكر الله ، فأصبحت في حالة تشبه حالة الموت .

٧٤ - {يجرد سيفه} هاملت يعيد السيف إلى غمده في ٨٦ ، بعد أن استله هنا ، ويؤكد ذلك ما ورد في الطبعة الأولى للمسرحية .

٧٦ - برادلي يؤيد وضع علامة التعجب بعد 'الجنة' وقد أخذت بقوله لتمشيه مع السياق .

٧٦/٧٧ - 'لكاني استؤجرت ونلت الأجر' كان قد نشأ خلاف حول قراءة هذه الكلمات ثم حسم أخيراً .

٨١ - ترجمت الصورة كما هي بسبب جدتها ١

٨٩ - ٩٥ كان الدكتور جونسون يرى أن رغبة هاملت في قتل كلوديوس بحيث يرسله إلى الجحيم بشعة إلى أقصى حد ، ولم يكن الوحيد من أبناء القرن الثامن عشر الذين رأوا أنها "أبشع من أن تُقرأ أو حتى يُنطق بها" . ويقول جنكتر إن أول من حاول إيضاح أقوال هاملت بإنكار مقصده يمثل يدعى توماس شريدان إذ زعم (في ١٧٦٣) أن هاملت يتخذ ذلك ذريعة للتلكؤ والتباطؤ فحسب ، وهو ما رواه عنه جيمس بورويل (Boswell) مُطَرِّبًا وموافقًا . ولكن سرعان ما أثبت ذلك في كتاب صدر في عام ١٧٨٤ بعنوان شخصيات شيكسبير الدرامية (*Shakespeare's Dramatic Characters*) 'يؤكد' فيه كاتبه وليم ريتشاردسون أن أقوال هاملت لا تعبر عن مشاعره الحقيقية ، وهكذا أصبح من المعتاد اتباع قول شريدان ، على نحو ما فعل هارليت في كتابه شخصيات مسرحيات شيكسبير ، وكما يفعل كولريدج (المرجع نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠) وبرايلي (ص ١٣٤ - ١٣٥) .

ويعلن جنكتر على هذا قائلاً "إن هيمنة هذا الرأي ، على الرغم مما يقوله النص ، لما يزيد كثيراً على قرن كامل ، يعتبر من أبرز وأعجب الانحرافات (aberrations) في تاريخ النقد الأدبي" . وقد اجتهد ناقد يدعى ستول Stoll في كتاب أصدره عام ١٩١٩ بعنوان هاملت : دراسة تاريخية ومقارنة (*Hamlet : An Historical and Comparative Study*) فأثبت خطأ ذلك الرأي وإن كانت جاذبيته لم تتأثر بما أتى به ستول من حجج قوية تقوم على تراث الانتقام في الأدب واستحالة تفسير النص بغير ما يقوله (ص ٥١ - ٥٦) بل استمر النقاد يقولون بذلك كأنما خورفاً على المساس بما

يتحلى به هاملت (الذى أصبح بالنسبة لهم إنساناً حقيقياً لا شخصية مسرحية) من 'عظمة وسمو' ، وأصبحوا يستكثرون عليه أن يتمنى إرسال قاتل أبيه (والرجل الذى يرى أنه ارتكب الفحشاء مع أمه) إلى الجحيم ! ويكفى أن أذكر بعض الكتب المألوفة لنا التى واصلت التعبير عن هذا الرأى ، منذ مقدمة كيتريدج لطبعته التى ما فتئت أرجع إليها (فى صفحة ١٥) وأهمها كتاب نايجل ألكسندر بعنوان هاملت الأب والابن (Nigel Alexander, *Hamlet father and son*) الصادر عام ١٩٥٥ ، ص ١٤٤ - ١٤٦ ، وكتاب سيسون بعنوان العدالة التراجيدية فى شيكسبير (J. Sisson, *Shakespeare's Tragic Justice*) الصادر فى عام ١٩٦٢ ، ص ٦٨ .

ولكن مثل هذا الرأى لم يكن ليخطر ببال جمهور المسرح الاليزابيثى الذين علمهم أسلافهم منذ العصور الوسطى أن ينشدوا معاقبة المارقين والحاطين وأن يقدروا الصرامة المنطقية و'اللاهوتية' لهاملت ، كما يقول جنكنز ، الذى يورد نماذج عديدة لأمثال هذه المواقف فى أعمال المعاصرين وتعليقات نقاد أبناء العصر عليها . والواقع ، كما تشهد هذه الأمثلة أن مشاعر هاملت لا تزيد عما هو متوقع من أى موتور يطلب الثأر فى الأدب وإن لم يكن فى الحياة الواقعية . فهاملت نفسه يسمع لايرتيس يقول له مواجهة "فلتذهب روحك للشيطان" (٢٥١/١/٥) وهاملت يقول إنه طلب من ملك إنجلترا (فى الأمر الذى أصدره إليه باسم الملك بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن) ألا يتيح لهما "مهلة لمطلب الغفران قبل الموت !" (٤٧/٢/٥) . والتراجيديات المعاصرة تشهد بشيوع ذلك ، وسوف انتهى بأن آتى برأى هارولد جنكنز مترجماً :

يقول جنكنز :

"على الرغم من أن مشاعر هاملت هى المشاعر الملائمة لطالب الثأر ، ولا مناص من تقبلها دون تحريف ، فإن ذلك لا يعنى أن المسرحية أو أن مؤلفها يوافق عليها . على العكس ، فإن شيكسبير يستخدم ببراعة أحد التقاليد المشيرة لتحقيق غاياته الدرامية ، فهذا التقليد يتيح له أولاً من الناحية المسرحية (theatrically) أن يبنى مشهداً فى منتصف المسرحية يتسم بمفارقة درامية صارخة إذ يقدم إلينا طالب الثأر حين وصلت عاطفة الحنق الجياشة فى صدره إلى ذروتها ، بعد أن شهد الدليل على جريمة عمه ، وقد اختلى بغريمه وحيداً ودون حماية ، ومع ذلك فإن الثأر نفسه هو الذى يجعل من المحال اغتنام هذه الفرصة التى بدت مائحة وفريدة . والتقليد يتيح له ثانياً من ناحية الموضوع (thematically) أن يصور الانتقام فى أبشع جانب من جوانبه ، إذ إن ما يقوله هاملت لا علاقة له بافتقاره إلى التصميم ، ولا إلى وخز الضمير ، بل ولا علاقة له على الإطلاق 'بالحساسية' التى تتمتع بها 'طبيعته الرقيقة' (ريتشاردسون) ولكنه يتعلق بتلك الحالة النفسية الوحشية (savage) التى انتهى لتوه من تبيانها لنا ، الحالة التى يقول إنها تسمح له بأن 'يجرع دماء الجسد الحارة' وقد هبطت



‘شُرور العدوى من جهنم’ عليه (٣/٢/٣٨ - ٣٨١) وتساهم الشاعر المرعبة البشعة التي تصاحب النار في تصوير البطل في هذه المرحلة المهمة من مراحل المسرحية التي يسود فيها مؤقتاً ذلك الشر الكامن في طبيعته المزدوجة وفي المهمة المزدوجة التي ألقيت على كاهله“ . ص ٥١٥ .

٩٣ - “اضربه إذن في تلك اللحظة يسقط منقلباً في النار ا”

هاملت ما زال يوجه الحديث إلى سيفه ، وجواب الأمر يعنى أن الضربة سوف تقلبه فيهبى منكفئاً على وجهه ورجلاه في الهواء كمن يسقط في هوة (هي هنا نار الجحيم) في وضع مقلوب (تفسير سبنسر ويوافقه عليه هيبارد وجنكنز وإن كانا يضيفان أن هذا إيحاءً بأن الأقدام التي تواجه السماء قد تعنى احتقار الملك للبارئ جل وعلا) . وقد يكون ما يقولان صحيحاً ، ولكن الترجمة تلتزم بالمعنى الأول والرئيسي ، فهو يذكر القارئ (أو المشاهد) بصورة سقوط إبليس في جهنم في الفردوس المفقود - الكتاب الأول .

٩٨/٩٧ يقول النقاد إن الأفكار (thoughts) تعنى ما يشغله من مغامم الدنيا التي اكتسبها بجريته الشنعاء ، فهي مرتبطة بالأعمال الفاسدة ، ولهذا أضفت [بفعلى الطالع] في آخر البيت ٩٧ ، ففيه إشارة إلى ما قاله في أول المونولوج عن استحالة الصلاة الحقة وهو لا يزال يتمتع بشمار جريمته ، ولهذا أيضاً أوضحت الصورة في البيت الثاني فحولت ‘الأفكار’ إلى ‘فكر صالح’ . وأنا مدين إلى الدكتور عبد الحكيم حسان الذي نبهني إلى هذا الصدى اللفظي والفكري للقرآن الكريم ، في الآية المشهورة ﴿إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ﴾ {١٠ - فاطر} . وأذكر أن أنجيلو في دقة يقول مثل ذلك في مطلع المشهد الرابع من الفصل الثاني ، ويقول سبنسر إن ذلك ينفي ما يزعمه هاملت من أن عمه قد تاب وغفر له ويذهب إلى الجنة ا

### حواشي المشهد الرابع / الفصل الثالث

الإرشادات المسرحية : تدخل الملكة غرفتها الخاصة (closet) انظر ٣/٢/٣٢١ ، ٣/٣/٢٧ . ويقول جنكنز إنه لا يستطيع أن يفهم لماذا يجعل المخرجون هذا المشهد يجرى في غرفة نومها ، “وهو ما يتناقض كل التناقض مع الموقف“ .

٤ - يقول بولونيوس ‘أعترم الصمت’ ولكنه لا يفعل ا

١٤ - يقول كتاب الصلوات العامة (Book of Common Prayer) “لا يحلُّ لامرأة أن تتزوج من .. روج أخيها“ . وانظر الحاشية على ١/٢/١٥٧ عاليه .

١٦ - ٢٠ الواضح أن الملكة هنا تبدأ المسير نحو الباب كأنها تريد الخروج فيمنعها هاملت .

٢٢ - 'فأر أ' (A rat) هو الفأر الذي يغشى المنازل (يقال فلان قليل الفأر أى فقير) وإن كان يطلق على الكبير أيضاً الذي نسميه الجرّذ (والجمع جرّذان) ، ويقول جنكتر إن الفأر كان يضرب به المثل في التسبب في إهلاك ذاته بإصدار أصوات تفصح عن مكان وجوده ، ويقتطف قولاً من كتاب الأمثال الذي وضعه تافرنر (Taverner) عام ١٥٥٢ هو "من عادة الفئران أن تحدث . . . صياحاً صاخباً . . . فتلفت انتباه الكثيرين إلى ذلك الصياح ، ومن ثم يعمدون إلى إلقاء شيء ما على مكان صدوره حتى لو كان ذلك في الليل البهيم ، فيقتلون الفئران" .

٢٢ - 'وبدينار واحد أ' أى مقابل دينار (وليس هذا من قبيل الرهان) .

٢٩ - انظر الحاشية على ١٧٩/٢/٣ - ١٨٠ . لم يقل الشيخ شيئاً يفيد مشاركة الملكة أو تواطؤها في الجريمة ، ورد فعلها يدل على براءتها ، ولكنه يعتبر القتل والزواج جريمة واحدة مركبة .

٥١ - 'فكرنا السقيم' يمكن أن يعنى الأصل وهو (thought - sick) الذى أسقمه الفكر بمعنى الهم والأسى .

٥٦ - ٥٨ هايبريون وجوف ومارس سبق الحديث عنهم ، أما عطارد فجدير بوقفة . كان الرسامون كثيراً ما يصورون رسول الآلهة المجنح طائراً أو حائطاً ، وهو هنا يحط على قمة جبل سامق . الأثر الذى يذكرنا بصورته التى رسمها فيرجيل فى الإنيادة (٢٥٢/٤ - ٢٥٣) . ويذكرنا - بطبيعة الحال - بالتشبيه المماثل الذى استعمله ملتون فى الفردوس المفقود (٢٨٥/٥) حين قال إن الملك روفائيل حط فوق الصخرة الشرقية فى الفردوس مثل عطارد .

ومجمل هذه الإشارات الكلاسيكية أن أبا هاملت كان الرجل الكامل .

٩٠ - 'راسخة' فى الأصل (grained) بمعنى (ingrained)

والمعنى الأصلى هو مصبوغة صبغة لا تنمحي ولونها قرمزي لأن كلمة (grain) كانت تطلق على حشرة القرمز (kermes) وهو اسم الحشرة المشتق من العربية (قرمز) وكان القدماء يعدّون منها الصبغة القرمزية ، وكانوا يظنونها نوعاً من البذور .

٩٢ - 'قدر' : فى الأصل (enseamed) أى المشيع بالدهن (seam) والكلمة تشترك مع كلمات أخرى فى السياق فى الإيحاء بقبح الجماع وفظاظته .

٩٣ - 'متمرغة' : فى الأصل (stew'd) أى 'غارقة' مع التلميح بمعنى استعارى آخر لكلمة (stew) وهو بيت الدعارة .

٩٥ - 'مثل خناجر' - وهذا ما أرادته هاملت (٣٨٧/٢/٣) .

٩٩ - 'أضحوكة' : فى الأصل (vice) والمعنى الحرفى هو مثال الظلم ولكن المقصود فى النص هو الشخصية الفكاهية التى يطلق عليها هذا الاسم فى مسرحيات الأسرار ، وكان مضحكاً يدبر الأذى ويحدثه ، والقصد الجمع بين المعنيين بحيث تتناقض صورته كل التناقض مع جلال الملك الحالى . وقد فضلت المعنى السياقى بسبب الإشارة فى السطر ١٠٣ إلى 'الخرق والرقع' أى القطع القماشية الملونة التى كان يلبسها المهرج المذكور .

١٠٣ - {يدخل الشيخ} يقول فيريتى إنه يعود بسبب تجاهل هاملت تعليماته بشأن والدته ، ويقول دوفر ويلسون (ماذا يحدث فى هاملت ، ص ٢٥١ - ٢٥٢) إن الغرض منع هاملت من الكشف عن الجريمة لوالدته ، ولكن النص لا يوحى بذلك ولا يقول به صراحة . وتقول الطبعة الأولى Q<sub>1</sub> إنه يرتدى لباس المنزل ، وقد لا يتفق مع ما جاء فى ١٣٧ أدناه ، لكنه لا يتناقض معه .

١٠٨ - يختلف النقاد حول ما إذا كان هاملت قد 'تخلف' بسبب فوات فرصة الانفعال الأول انظر ٨٤/١/٣ - ٨ ، و ١١٧/٧/٤ - ١٢٠ ، وخصوصاً ١٨٩/٢/٣ - ١٩٠ :

قد نتعهد أن نفعل شيئاً فى فورة عاطفة مشبوه

فإذا خبت العاطفة رأيت عزيمتنا الأولى مسلوته

وعلى هذا ترجمت الكلمات ، فعبارة 'خان دفقة الإحساس' تفيد عدم العمل بها وتركها حتى تبرد ، ولكن دوفر ويلسون يقول بعكس هذا إذ يرى أن انغماس هاملت فى دفقة المشاعر انغماساً راد عن الحد صرفه عن العمل ، ورأيت أن 'الخيانة' قد تفى بهذا المعنى أيضاً .

١٠٩ - 'العاجل' فى الأصل (important) وهذا هو معنى الكلمة فى السياق .

١١٢ - 'دهشة الحيارى' الأصل (amazement) يقول الشراح إنها تجمع هنا بين (astonishment) و (bewilderment) وعلى هذا ترجمت الكلمة .

١١٤ - يقول النقاد إن هذا المعنى يدين به شيكسبير إلى ترجمة فلوريو لمقالات مونتاني .

١١٩ - الصورة قائمة على النظرية التى تقول إن المظاهر الجسدية للفسورة النفسية ترجع إلى ما كان القدماء يظنونه سوائل مختلطة بالدم وتصعد إلى المخ وتجدد نشاطه وكانوا يسمونها (spirits) أى الأبخرة بسبب رهاقتها فى نظرهم .

١٢٠ - ١٢٢ أنا مدين بشرح هذه الصورة إلى دوفر ويلسون .

١٢١ - 'كان حياة دبت فيه' فى الأصل (Like life in excrements) والمعنى الحرفى كأن الحياة دبت فى هذه الزوائد (أى الشعر) ولم أشأ تكرار كلمة 'الشعر' .

١٣٣ - 'لا شيء البتة' يأتى جنكتر بأدلة مقنعة من الكتابات المعاصرة لشيكيستير عن الأشباح والجن ، ومن الإبداعات الأدبية ، على أن هاملت يرى الشبح حقيقة لا وهمًا ، فهو يكلمه ، كما إنه قد ظهر من قبل لغيره . أما لماذا لم يظهر لجرترود فالنقاد فى خلاف : يقول جنكتر إن حبكة المسرحية تقتضى ذلك درامياً ، ويقول برادلى ومارى مورمان (Moorman) إنه رقى لحالها فلم يزعجها ، ويقول دوثر ويلسون إنها لم تره بسبب الإثم الذى أعمى عينيها . (ماذا يحدث فى هاملت ، ٢٥٣ - ٢٥٥) وكلام دوثر ويلسون تؤيده التقاليد التى انتهت إلى العصر الإليزابيثى ، وهذا السبب مفسح عنه بصراحة فى الصورة الألمانية التى تحاكى المسرحية عقاب قاتل أخيه ، ولكن جنكتر يقول إن النص لا يقدم أية أسباب ، وإن أى بحث عن التفسير يخاطر بتدمير 'التصديق والقبول' وكذلك جو الأسرار والرغبة . ولكن المشاهد أو القارئ من حقه - فى رأى - أن يتساءل ، وإن كان التساؤل لن يؤدى إلى شيء .

١٤٦ - 'أمر لا يقدر أن يفعله مجنون' : فى الأصل

(which madness would gambol from)

حرفياً 'يركض المجنون بعيداً عنه' ، والصورة من ركض الخيل ، ولكنها غريبة بالعربية ففضلت المعنى - (لاحظ استخدام شيكيستير للمجردات ليعنى المحسوسات هنا وفيما يلى) .

١٥٣ - ١٥٤ - هذا تطوير لصورة الحديقة التى تدهورت فى ١/٢/١٣٥ - ١٣٧ .

١٥٦ - 'الثرهلة' فى الأصل (fat) والمتفش (pussy) والصفتان يعملان معاً ، كما يقول أ. أ. ريتشاردر (فلسفة البلاغة ، ص ٢٢) للإيحاء بصورة 'الورم النفسى' إن صح هذا التعبير ، بسبب انفلات المعايير الأخلاقية .

١٥٨ - 'شطين' أى بين سلوكها الذى تندم عليه وإخلاصها لزوجها الحالى .

١٦١ - 'وتحلّى برداء فضيله' أى اسلكى سبيل الفضيلة ، لا كما يزعم البعض تظاهرى بها .

١٦٢ - ١٦٧ - اكتفيت بإيضاح الصورة فى الترجمة بدلاً من محاكاة الصياغة الغامضة فى الأصل مع تذييلها بشروح ، وهذا ما أفعله فى معظم الأحوال .

١٦٨ - الفعل المساعد فى الأصل (shall) يفيد القطع هنا ، أو الحتم ، إذ يعنى ، كما يقول الشراح 'بالضرورة' ، وعليه أضفت 'قطعاً' لاستكمال المعنى بدلاً من أن أقول 'ولابد أن' - فهو تعبير قد يساء فهمه .

١٧٠ - 'ما جُبل الطبع عليه' في الأصل (the stamp of nature) . ويلاحظ القارئ أن 'الطبع' في هذا السياق أقرب للمعنى من الطبيعة ، فالمثل السائد الانجليزى يقول "إن التعود طبع ثان" (Use is another nature) والتعود هنا قريب من 'التطبع' ، وفي العربية نقول 'الطبع يغلب التطبع' .

١٧٢ - 'أو تسمح بإقامته : يوجد مكان كلمة 'إقامة' في الأصل فراغ أى 'يباض' ملأه المحررون والمحققون بألفاظ مختلفة ، تقوم على المقابلة بين "إما . . . وإما" (And either ... or) والمنطق يقول إن المقابلة لا تكون إلا بين اختيارين متضادين إن لم يكونا متناقضين ﴿قُلْنَا يَا ذَا الْقُرْنَيْنِ إِمْأ أَنْ تُعَذِّبَ وَإَمْأ أَنْ تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا﴾ [٨٦ - الكهف] وسوف أعرض باختصار لما اختاره المحققون ولو كان ذلك من باب التسلية . الخيار هنا بين طرد الشيطان أو إقامته ، كما هو واضح ، ولكن أقدم طبعة عندى (فيريتى) (١٩٠٤) تورد (master) وإن كانت تلك الكلمة تكسر الوزن ، استناداً إلى كلمة وردت فى الكوارتر الثالث هى (maister) باعتبار المقابلة بين السيطرة على الشيطان (الذى لا يمكن طرده) أو طرده إذ أمكن ، وبعد ذلك يأتى دوثر ويلسون (١٩٣٤) الذى اقترح تعديل either بحيث تصبح (exorcise) الموازية ليطرد، وما دما قد حذفنا المقابلة فلا بأس من الموازة ا ولكن (either) واضحة وضوحاً يصعب معها تصور خطأ فى كتابتها ، وبسبب كسرهما للوزن ، إلا إذا تصورنا أن (either) تتكون من ثلاثة مقاطع ، وهو تصور عسير ا وكذلك كان الحال مع من اقترحوا (entertain) بمعنى تستضيف ، بدلاً من (either)، وتلت ذلك محاولات للإتيان بكلمة بعد (either) فى الفراغ الموجود فى النص من مقطع واحد ، فاقترح البعض فى دراسات منشورة كلمتى (lay) و (quell) الأولى بمعنى يطرد والثانى بمعنى يسمع ، ولكن المحررين لم يأخذوا بأيهما ، وبعدها حاول البعض الإتيان بالمعنى المضاد للطرد فجاءوا بكلمتى (aid) بمعنى تُعين و (throne) بمعنى تتوج وكل منهما من مقطع واحد ، ولكن هذه المحاولات أيضاً لم تفلح ، وبعدها اتجه الرأى - ويبدو أن ذلك كان بعيداً الحرب العالمية الثانية - إلى كلمتى (house) أو (lodge) أى تسمح بالإقامة أو السكنى وقد اقترحهما باحثان كل منهما على حدة ، فيما يظهر ، ولهما ما يؤكدهما فى كوميدى الأخطاء "إنى أتهمك أيها الشيطان، يا من يسكن (hous'd) فى هذا الرجل" (٥١/٤/٤) . وجاء فى كتاب معاصر لشيكسبير: "... ابحث عن الشيطان ، حتى فى الجحيم وأحضره حتى يسكن (lodge) سارة وليامز" ا وتقاليده كثير من الشعوب تشير إلى حلول الجان بأجسام البشر بتعبير 'المسكون' . ومن ثم أخذت الطباعات الحديثة بكلمة (Lodge) وعلى هذا ترجمتها وفق طبعة آردن .

ويبدو أن المحقق الأمريكى لطبعة سيجنت ضاق ذرعاً بتلك الخلافات ، فالغى الفراغ ، وتصور أن البيت يستقيم ملؤه بكلمة (either) وحسب ، وكتب فى الهامش "ربما تكون هناك كلمة ساقطة بعد (either) - ومن الكلمات المقترحة 'يتحكم فى' (master) ويسيطر على (curb) ويسكن (house) ومن الممكن أن تكون كلمة (either) فعلاً بمعنى 'يسهل' " (طبعة ١٩٦٣ من تحقيق



إدوارد هوبلر (Hubler) وفي الطبعة التالية ١٩٩٨ من تحقيق سيلفان بارنيت (Sylvan Barnet) ، نجد الهامش نفسه مع إضافة ما يلى : ”يجوز أن تكون (either) خطأ مطبعى صحته (entertain) أى ‘يستقبل’ أو أن تكون (either) فعلاً . . إلخ“ .

وتأتى طبعة ماكميلان التى حررها نايجيل ألكسندر بما هو غير مقبول فى نظرى وهو فعل (throw) الذى قد يعنى ‘يطرح’ أو ‘يرمى’ أو ‘يطرد’ ، مع تغيير (throw) الأصلية إلى (cast) ا وكلها معانٍ موارية للطرد بحيث تصبح المقابلة غير ذات معنى (عام ١٩٧٣ وأعيد الطبع عدة مرات) وفى العام نفسه صدرت طبعة ألكسندر التى حررها ب. دافيز فأتى بكلمة (curb) وفى عام ١٩٨٠ أتى سبنسر فى طبعة نيو بنجوين بكلمة (curb) (أى يسيطر على) ، مع حاشية يستعرض فيها المحاولات السابقة فى فقرة من عشرة أسطر ، وينتهى فيها إلى قوله ”ومع ذلك فربما كان استخدام ‘إما . . وإما’ يتطلب كلمة بمعنى مضاد للطرد ، مثل مساعدة (aid) أو إسكان (house) . . .“ وفى عام ١٩٨٢ صدرت طبعة أردن المعتمدة التى حققها هارولد جنكتر ، والتى اعتمدت عليها فى الترجمة ، وبها كلمة (lodge) بين قوسين ، وذيلها بحاشية مطولة يدافع فيها عن قراره ، وكنت أتصور أن حجته تكفى لإقناع من جاءوا بعده ، ولكن إدواردز ، محرر طبعة نيسوكيمبرج (١٩٨٥) يبقى على الفراغ فى النص ويقول إن الفراغ قد يرجع إلى حيرة شيكسبير فى العصور على فعل مناسب ، والطريف أن طبعة أوكسفورد التى حررها هيارد فى عام ١٩٨٧ تحذف السطور كلها من ١٦٩ - ١٧٢ أى فى النص العربى من ”وتزيد سهولة . . .“ إلى . . . ”فى نفس الإنسان“ ويعلق على ذلك قائلاً ”إن حذف هذه الآيات من طبعة الفوليو مُوقَّفٌ إلى أقصى حد“ (ص ٣٦٠) ثم يضيف هذه الآيات وغيرها مما حذفه فى ذيل الكتاب ، وهو يأتى فى تلك السطور بكلمة يملأ بها الفراغ لم يأت بها غيره وهى (shame) وفى العبارة توازى ما نقوله بالعامية ”أخزى الشيطان ا“ قائلاً إن ذلك كان مثلاً سائراً ، ويشير إلى موقعه فى كتاب تيلي (Tilley) المشار إليه آنفاً ، ولم يتغير ذلك فى طبعة ١٩٩٨ ، كما لم تتغير Lodge فى طبعة أردن الجديدة (٢٠٠٣) التى استند إليها .

١٧٠ - ’ذات قوى مذهلة‘ (with wondrous potency) لأنها تنجح فى الخير مثلما تنجح فى الشر .

١٧٦ - ’عاقبنى . . . وعاقبه‘ فى هذا اتهام مضمّر لنفسه ، إشارة إلى ما ورد فى كتاب فى الدين المسيحى كان شائعاً أيام شيكسبير من أن ”الله يعاقب المذنب بمذنبٍ مثله“ .

١٨١ - ’تلك بداية . . .‘ (This...) وبعض الطبعات تفضل (Thus) الغامضة لغير ما سبب مفهوم ، انظر كتاب دوثر ويلسون عن مخطوط هاملت ص ٢٧٥ .

١٨٢ - ’مهلا يا مولاتى‘ . . تحذف طبعة الفوليو هذا السطر ويقول جنكتر ”قد يكون ذلك صواباً لأنه لا لزوم له بعد السطرين المقفين . وسؤال والدته كفىل باستبقاته“ .

١٩٧ - لم يعد ذلك القرد شهيراً ولا معروفاً ، ولقد شرحت حكايته فى النص نفسه . والخلاصة أن هاملت يحذر والدته من أن تأتى ذلك الفعل الأحمق ، إن هى أفشت السر ، فتصبح كالقرد ! وعلاقة فتح القفص (كناية عن إذاعة السر) بقصة القرد غامضة .

٢٠٢ - كانت خطة الملك قد بدأت تتشكل فى ١٧١ / ١ / ٣ ، ولكن المهمة أو التكليف لم يكن قد جهزه الملك حتى ٣ / ٣ / ٣ ، أما كيف عرف هاملت بتفاصيلها هنا فالمحررون لا يملكون إجابة ، وبعض النقاد يقول - دون سند من النص - إن هاملت فتش جيوب بولونيوس بعد قتله ، وهو اجتهد لا مبرر له .

٢٠٨ - ٢١٢ تدير هاملت يشير توقع النظارة ، ويقلل من عنصر المفاجأة حينما يحكى ما حدث إلى هوراشيو .

٢٠٨ - 'لغم' - فى الأصل يشار إليه بآلة الحرب ، ثم يُشرح فى السطر التالى ، ويُشار لصانعه 'بالمهندس' إذا فهمنا الكلمة بمعناها الحديث !

٢٠٩ - 'ينفجر فينسف من صنعه' أصبح التعبير من مصطلح اللغة الإنجليزية فيما يسمى 'باللغة الرفيعة' وهو :

To hoist with (one's) own petard !

وعادة ما نترجمه بتعبير "رُدَّ كيدهُ إلى نحره" لكننى فضلت نقل الصورة الأصلية .

٢١٢ - 'تصطدم' صورة بحرية ، من اصطدام السفن فى عرض البحر ، ولكن كلمة (craft) بمعنى السفن (فهى اسم جمع لا يضاف إليه حرف S) لم يكن فيما يبدو شائعاً فى ذلك الوقت ، ومن ثم فضلت المعنى الواضح وتجاهلت 'إمكان' التورية ! ولما كنت أذكر ورود تلك الكلمة فى مقال درايدن (Dryden) عن الشعر المسرحى الذى ترجمته فى مطلع الستينيات ، ولم أكن أعرفها بل نبهتني إلى معناها أستاذى مجدى وهبة ، وكان درايدن قد نشره عام ١٦٦٨ ، فقد تصورت أن المعنى كان معروفاً وإن لم يكن شائعاً فى القرن السابع عشر ، فبحثت عنها فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) فوجدته يقول إن أقدم استعمال لها بهذا المعنى كان فى عام ١٦٧١ ، فدهشت لذلك .

الإرشادات المسرحية فى آخر المشهد : عدلت طبعة الفوليو هذه الإشارة إلى "يخرجان ، كل من ناحية ، وهاملت يجر جثة بولونيوس" . ولكن هذا خطأ واضح ، فالفصل الرابع ، الذى يتلو هذا مباشرة ، يبدأ والملكة لا تزال على المسرح .



## حواشى الفصل الرابع

### حواشى المشهد الأول

#### الإرشادات المسرحية :

\* يقول جريج فى كتابه الفوليو الأول لشيكسبير (١٩٥٥) ”إنها لكارثة أن يتبع المحررون طبعة متأخرة من طبعات الكوارتو فى اختيار هذه النقطة دون غيرها لبداية فصل جديد“ (ص ٣٣٣) [مقتطف فى جنكتر] فالحدث مستمر والملكة لا تزال على المسرح . وكان الدكتور جونسون هو أول من علق على هذا التقسيم ’غير الموفق‘ .

\* ظهور روزنكرانتس وجيلدنستيرن مع الملك هنا ، رغم عدم مشاركتهما فى الحوار ، وخروجهما بعد لحظات ، له أهمية درامية فى إطار ما أكدته هاملت فى آخر المشهد السابق (٣/٤/٢٠٤ - ١١) من مصاحبتهم إياه ونواياه تجاههما !

٦ - يقول جنكتر إن هذا ليس سؤالاً ، ولكن الواضح أنه سؤال ، لا تَعَجَّبُ كما يقول .

١٣ - لاحظ أن الملك يستخدم ضمير الجمع الملكى فى هذا المشهد من البداية للنهاية .

١٨/١٩ معنى البيت ١٨ ، كما يقول الشراح جميعاً ، هو ”تحديد الإقامة والحبس والنفى“ معاً ، وفيريتى يراها مترادفة ، ولكن الآخرين يرون فروقاً بين المعانى الثلاثة ، فاستخدمت ’أو‘ للفصل بينها ، وقد أعدت ترتيب الخيارات بحيث بدأت بالثانى ثم الأول ثم الثالث ، واستخدمت فى هذا التفريق المصطلح الحديث (اللغة العربية المعاصرة) حتى يدرك السامع أو القارئ مرامى الملك ، فالحبس أول ما يخطر على باله لكنه يختار التعبير بتحديد الإقامة والتشبيه هنا بالحيوان الذى يربط فى ’جبل قصير‘ إلى وتد مثلاً ، ومن ثم يأتى معنى الحبس ، فالمعنى الدقيق لكلمة (restrain) فى هذا السياق هو ’الحرمان من الحرية الجسدية‘ (to deprive of physical liberty) وقد يكون معناها الوضع فى القيود أو الحبس (أو القبض على الشخص) ، وفضلت الابتداء بهذا المعنى لأنه مضمّر فى المعنى الثالث (وهو النفى) إذ إن حرمان الإنسان من الاختلاط بالناس قد يكون داخل البلد بالحبس ، أو بنفيه إلى الخارج ، وهذا فى النهاية هو ما استقر عليه رأى الملك .

٢٧ - يقول الشراح ليس من المحتوم أن يكون هذا كذباً لأننا لم نشاهده .

٣٥ - ’خارج غرفة الملكة‘ ربما كان معنى ذلك أننا الآن فى مكان آخر ، وإن لم يتوقف الحدث هنا منذ الفصل السابق .

٤٠ - [كل نيمة] فى النص فراغ [بياض] فى مكان الكلمتين ، وقد قبل معظم المحققين اقتراح إدوارد كابل

(Capell) فى طبعته لأعمال شيكسبير ١٧٦٨ ، الذى يمثل تعديلاً لاقتراح لويس تيبولد (Lewis Theobald) فى طبعته عام ١٧٣٣ ، بأن تكون الكلمتان هما {فربما النميمة} ويقول جنكنز إن 'ربما' لا تكاد تضيف شيئاً إلى 'نرجو' (so) أى (so that) ومن ثم اقترح أن تكون القراءة هى (so envious slander) ولكن معنى الجسد أو الحقد كامن فى النميمة فاكتفيت بالاسم دون الصفة . وطبعة أوكسفورد لا تورد السطور من ٣٩ - ٤٣ لأنها لم ترد فى طبعة الفوليوس ، وطبعة سيجنيت الأمريكية تترك فراغاً فى النص وتشير فى الهامش إلى طبعة كابل مثل طبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٣) .

## حواشى المشهد الثانى / الفصل الرابع

١٠ - 'إن أحفظ سركما' : إشارة إلى المثل الشائع 'من لا يكتم سره لا يكتم سر غيره' .

١١ - ٢٠ صورة الاسفنجة باللغة الشيوخ فى كتابات العصر الاليزابيثى .

٢٦ - لهذه العبارة معنيان أو تحتمل معنيين ، استناداً إلى تفسير هاملت لكلمة body بمعنى الجثة أو الجسد ، الأول هو أن الجثة فى قصر الملك هنا ('عند الملك') ولكن الملك ليس ميتاً ومن ثم فليس 'رفيقاً للجثة' ، والثانى هو أن جسم (الملك) موجود بالضرورة حيث يوجد الملك ('عند الملك') ولكن سلطانه الملكى (أى السلطة التى جعلته ملكاً ليست فى جسده . ولا شك أن العبارة الملمزة تساعد على الإيحاء بالجنون ، ومنذ طبعة فيرنيس (Furness) عام ١٨٧٧ وكيتريدج (١٩٣٩) والنقاد يقولون إن 'هراء' هاملت لا يجب أن يؤخذ مأخذ الجسد ، ولكن جنكنز يقدم تحليلاً مطولاً لخصته فى بداية الحاشية .

٢٧ - ٢٩ "الملك .. شىء .. من لا شىء" تحتمل العبارة تفسيرين : (١) إن جوهر الملك ليس شيئاً مادياً ، و (٢) إن هذا الملك تحديداً لا يؤبه له . وهكذا فإن هاملت يحيل الفكرة التى كان يمكن أن تكون عميقة أو فلسفية إلى فكاهة .

٢٩ - بعد الكلمة الأخيرة تضيف طبعة الفوليو كلمات يجمع المحققون على أنها من إضافة الممثل ، ولكن طبعة أوكسفورد تدرجها فى النص ، ومن قبلها كل الطباعات باستثناء طبعة كيمبريدج (دوفر ويلسون) وآردن (جنكنز) والأخير يبين فى حاشية مطولة مظاهر عدم اتساق هذه الكلمات مع الموقف ، ولا مع دخوله على الملك فى المشهد التالى وهو ما ألح إليه سبنسر فى طبعة نيوينجوين رغم إدراجه الكلمات فى النص .

### حواشى المشهد الثالث / الفصل الرابع

الإرشادات المسرحية { يدخل الملك مع اثنين أو ثلاثة من اللوردات } تخذف طبعة الفوليو هذه الإشارة ، ابتغاء 'التوفير' فى عدد الممثلين ، ولكن الحديث التالى يتطلب وجودهم . ويقول جنكيز إنهم من المحتمل أن يكونوا 'أحكم الخلائ' الذين أشار إليهم فى ٣٨/١/٤ . ولكن كيتريدج يقول إنه 'مونولوج' يلقيه الملك وحيداً ، مع أن وجود هؤلاء لازم حتى تخرج خطة الملك من السر إلى العلن . وهم يخرجون بعد السطر ٦٢ فى هذا المشهد ، وانظر الفرق بين نبرة هذا الحديث الموجه إلى الناس والمونولوج فى آخر المشهد ٦١ - ٧١ .

١٠/٩ هذا مثل شائع فى عصر شيكسبير وربما من قبله ، إذ يرجع إلى عام ١٥٤٩ ويقول نثرًا "الأمراض الميوس من شفائها . . لابد لها من علاج المستيئس" ويورد جنكيز المواقع العديدة التى استخدم فيها هذا المثل فى كتابات المعاصرين ، وقد غيرت البحر فى الترجمة لإبراز ما يريد الملك أن يشير إليه ، ومازالت إحدى صور هذا المثل قائمة فى الإنجليزية المعاصرة بل أصبحت من مصطلح اللغة الشائعة وهى "المشكلات المستعصية تتطلب حلولاً اليائسين"

[Desperate problems call for desperate solutions]

٢٠- 'الحصيفة' هذا هو المعنى الأول والأساسى للفظ (politic) ولكن تعبير 'عقدت اجتماعاً' يوحى بالمعنى الثانوى وهو 'السياسى' .

٢١- 'الامبراطور' يرجع الشراح هذا التعبير إلى ترجمة فلوريو لمقالات مونتاني .

٢٥- 'صحفتان' : فى الأصل كلمة (service) أى أوانى المائدة ، ولكن المقصود هنا هو الصحف .

٣١- 'رحلة ملكية' فى الأصل (progress) وقد اكتسبت كلمة الرحلة الصفة الرسمية ، خصوصاً للملك بسبب إطلاقها على مسيرات الملكة اليزابيث الشهيرة .

٤٦- رغم علامة الاستفهام فإن الخبر لا يمكن أن يكون قد فاجأ هاملت (انظر ٢٠٢/٤/٣ - ١٣) .

٥١- 'ملاكاً' فى الأصل (cherub) وكان المشهور عن ملائكة الشاروبيم (انظر مقدمة الفردوس المفقود العربية ، ٢٠٠٣) أنها قادرة على 'رؤية الحقيقة' على نحو ما ورد فى طرويلوس وكريسيدا (٢٦/٢ - ٦٧) وماكبث (٢٤-٢٢/٧/١) .

٥٢- 'يا أمى' يقول أحد النقاد إن هاملت كان قد أطاع والدته بالبقاء فى الدثرك (١٢٠/٢/١) ومن ثم اتجه تفكيره إليها عند مغادرتها ، بحيث يتسبب ذلك فى سوء فهم : ولكن نقاداً آخرين يقولون إنه يعتمد إحراج الملك .

٥٤- الإشارات إلى ذلك كثيرة فى الكتاب المقدس ، فى سفر التكوين (٢٤ / ٢) والإنجيل متى (١٩ / ٥-٦) والإنجيل مرقس (٨ / ١٠) .

٧١ / ٧- دفعت القافية جنكتز إلى تفضيل قراءة الفوليو .

## حواشى المشهد الرابع / الفصل الرابع

٢٠- 'إيجاراً' فى الأصل (farm) ومعناها الدقيق حين تكون اسمًا هو 'قيمة الإيجار' أو الاستئجار بقصد جمع الضرائب والحصول على العائد منها ، أو حالة 'التأجير' مقابل مبلغ معين ، ومن هذا المعنى يأتى المعنى الآخر وهو المكان الذى 'تؤجره' الحكومة بغرض جمع الضرائب ، وأخيراً يتبعه أى أرض تتضمن منزلاً وأجراً وريادة محاصيل ، وهو ما نسميه الآن بالمزرعة ، وبتوسيع هذا المعنى أى قطعة أرض تُربى فيها الثروة الحيوانية مثل 'المزارع السمكية' (أماكن تربية الأسماك) . أما صورة الفعل فتعنى الآن استزراع الأرض أو جمع الضرائب أو الرسوم أو الأرباح (لشركة تجارية مثلاً) مقابل عمولة . أما مع حرف الجر (out) فتعنى تأجير أرض أو أى نشاط تجارى مقابل مبلغ محدد ، (farm out) أى التشغيل من الباطن ، أو إهدار خصوبة الأرض بعدم تدوير المحاصيل .

٢٠- 'دينارات' فى الأصل (ducats) انظر ٢ / ٢ / ٢٦٣ .

٢٦ / ٢٥- يقول جنكتز إن هاملت يطرح هذا السؤال - أو ما يشبه السؤال - من باب الدهشة والتعجب ، لكنه يرفض ما يقوله شميت وكيتريدج (وما أخذت به فى الترجمة) من أن (debate) تعنى حسم الخلاف بالنزال . وهذا النص محذوف من طبعة الفوليو (المختصرة) ولذلك فهو غير موجود فى طبعة أوكسفورد ١٩٨٧ ، إلا فى التذييل حيث ينسب هذين السطرين إلى 'القائد' ، عملاً بما اقترحه أحد النقاد فى دورية ما .

٢٧- 'القرح' فى الأصل (impostume) ويقول معجم أُنَيْتْز (Onions) إنه يعنى الإنتفاخ الملوث بالجراثيم ، ويقول جنكتز إنه يعنى 'الخراج' ، ولم أجدها فى المعاجم الحديثة ، ولكنى وجدت فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) الأصل الذى حُرِفَتْ عنه وهو aposteme (من الفرنسية عن اللاتينية apostema) ويعنى حرفياً تكوين الصديد فى دُمْلٍ (أو خُراج) (عن اليونانية) ومن صور التحريف apostume (كأنما اشتقت من اللاتينية postumus) التى تحولت إلى (empostume) والانجليزية (impostume) واكتسبت فى القرن الثالث عشر حرفاً رائداً هو (H) فأصبحت (imposthumous) فى حالة الصفة واقتصرت على تلك الصورة ثم أصبحت فى عداد الكلمات المهجورة . وقد لا يفيد ذلك فى ذاته القارئ العربى لكنه يقطع بأن المرض ليس السرطان الذى ظنه بعض الشراح .

٣٣-٣٦ - ينسب جنكنز التفريق بين الإنسان والحيوان (على أساس العقل) إلى شيشرون ، وينسب تيبولد طاقة 'إدراك الماضي والمستقبل' (Looking before and after) إلى هوميروس (الإلياذة ٣ / ١٠٩ ، ٢٥٠ / ١٨) . ويأتي هيبارد في ذيل طبعة أوكسفورد بعبارة ناش Nashe التي يشير فيها إلى شيشرون قائلاً : "يقول شيشرون إن الخير الأعظم *Summum bonum* يتمثل في الراحة من كل الأشياء المضنية *omnium rerum vacatione*" ويشرح ذلك قائلاً إن أعظم السعادة تكمن في الراحة من كل عمل ، وإن مصدرها هو مقال شيشرون (*De Natura Deorum*) . (ص ٣٦٣) .

٣٤- 'رأس الخير . . . وخير ما' يقول جنكنز إن الشكل البلاغي هو التعبير بالاثني عن الواحد (hendiadys) فالتعبيران يعنيان الأفضل / الأحسن . . . إلخ .

٣٦- 'العقل' في الأصل discourse وكانت تعني قوة الاستدلال والاستنباط ، ويشرحها الدكتور جونسون في معجمه قائلاً : "طاقة الفهم التي تقضي بالذهن من المقدمات إلى النتائج" .

٤٨- 'أميرها الشاب الرقيق' يتناقض هذا مع ما رواه هوراشيو عنه في ١ / ١ / ٩٨ - ١٠٣ .

٥٢-٥٦ 'فالمجد حقاً ليس . . . ماساً بالشرف' يعرض جنكنز بإسهاب لاتجاهات النقاد في تفسير هذه الأبيات الخمسة وسوف أخص ما قال وأترجم الجزء الأخير . يقول جنكنز إن هذا نموذج لما وصفه برادلي بإهمال شيكسبير في الصياغة الدقيقة ، الأمر الذي كان حافزاً للشاعر بوب على إعادة صياغتها ولكنه على الأقل ساعد أوائل محرري شيكسبير على إدراك النفي المزدوج في العبارة الإنجليزية ، وقد حولت النفي الثاني في العربية إلى فعل مُسَبَّحٌ تيسيراً على الفهم فترجمت (not to stir) بتعبير "أن تظل مكتوف الأيدي" أما الشطر الثاني من المقولة فلا صعوبة فيه ، أي إن المجد هو القتال ولو من أجل قشة حين يتعلق الأمر بالشرف ، ولكن الصعوبة تكمن في الشق الأول :

"فهناك صف طويل من النقاد (من جونسون إلى مالون وكيتريدج ومن اتبعوه) يرون أن الوقوف مكتوف الأيدي إراء قضية تافهة يأتي بالمجد (١) وصَفٌ معارض (من فيرنيس إلى داودن وفيريتي ودوثر ويلسون) يقولون إن القيام بعمل ما لا يأتي بالمجد (٢) . والتفسير الأول الذي يقابل بين المجد في الإحجام والمجد في الإقدام يغفل قوة التركيب "ليس . . . ولكن / بل" ، وذلك يناقض ثقل المونولوج كله بنسبة أي فضيلة إلى السلبية . والتفسير الثاني الذي يقابل بين المجد وعدم تحقيق المجد في العمل ، يقوم على فكرة نصفها الأول واضح إلى الحد الذي يفرغ الفكرة من دلالتها ، وبالتمييز الذي يدور فقط حول ما إذا كان العمل مرتبطاً أو غير مرتبط بالشرف ، بحيث يضعف قوة التركيب القائم على التضاد .

ويبدو من الواضح إذن أن ما يعنيه هاملت وشيكسبير ، رغم أن الكلمات لا تقول ذلك



بدقة، هو أنه لا يوجد مجد فى الإحجام عن العمل بذريعة عدم كفاية الأسباب . ولا ننكر إمكان حكمة الإحجام ، فذلك يتفق مع مشاعر هاملت التى عبر عنها فى السطور ٢٣ - ٢٩ . ولكن تلك الحكمة ، إذا نظرنا إليها النظرة الصائبة هى بالقطع ليست من المجد فى شيء ، أما المجد فيكمن فى إدراك مبدأ من مبادئ الشرف ، حتى فى قضية تافهة ، بفضل سمو النفس ونبيلها (فى نبل greatly) ومن ثم الإقدام على العمل . وهكذا فإن المقابلة أو التضاد الحقيقى ليس بين نوعين من المجد (١) ولا بين نوعين من أسباب الإقدام (٢) ، بل بين المجد فى الإقدام وعدم تحقيق المجد فى الإحجام . وهكذا تتفق هذه الآيات وتؤكد وتدعم باقى المونولوج ، بتنديدها بالصبر السلبي وتأكيدها لنبل الإقدام وسموه .

ص ٥٢٨/٥٢٩

والواضح أننى التزمت فى الترجمة بهذا التفسير الذى يؤكد النص بلامراء .

٦٠- 'عشرون ألفاً' انظر السطر ٢٥ ، حيث قيل إنهم ألفان ا ويقول فيرىنى إن هاملت اختلط عليه الأمر ، ويقول جنكتر إن شيكسبير لم يكن بصفة عامة دقيقاً فى أرقامه . انظر السطر ٢٥ حيث يقول هاملت إنهم ألفان ا أما إذا نُسب ذلك السطر إلى القائد (انظر الحاشية على ٢٥/٢٦) فقد يكون الأمر قد اختلط على هاملت !

٦٥/٦٦ - لاحظ كيف ينهى شيكسبير كل مشهد ببستين مقفين (أو شطرين) وإن كان الشطر العربى هنا يتضمن خمس تفعيلات ، وهو ليس محاكاة للبحر الخماسى الإنجليزى ، ولكنه بما اقتضته الترجمة وحسب .

## حواشى المشهد الخامس / الفصل الرابع

الإرشادات المسرحية . النص فى طبعة الفوليوس ، المبسر ، يريد الاقتصاد فى عدد الممثلين ، فيحذف دور رجل الحاشية (أو مستشار الملكة) تماماً ، وينسب كلامه إلى هوراشيو ، وإن كان هوراشيو لا يصلح لأداء هذا الدور . ويقول جنكتر إن شيكسبير ينسى فيما يبدو دور ذلك الرجل تماماً بعد السطر ١٦ عندما يخرج ا

٦- 'تثور لأوهى الأسباب' ، هذا تفسير كيتريدج ولم يختلف عليه أحد .

١٥- معنى البيت هو لبذر الظنون فى أذهان الميالين إلى الشر ، أو إلى إيذاء الآخرين . والصورة واضحة ، فالجنون هو الذى سيبذر البذور الخطرة التى ستثبت فى تلك التربة ا

١٧-٢٠ الأبيات المقفاة بقافيتين ، والموجزة التي تكتسى صورة الحكم الماثورة ، تتلوها في طبعة الكوارتو الثانية (الجيدة) علامة تعجب على نحو ما كان يتلو أمثالها . ولم أتكلف قافية في الترجمة مكتفياً بما يشبه القافية ! وقد اجتهد المفسرون في التفسير والتأويل دونما داع فالفكرة الأولى شبيهة بقول الشاعر :

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمِ مَرٌّ مَرِيضٍ      يَجِدُ مَرًّا بِسِهْ الْمَاءِ الزُّلَالَا

والثانية تشبه المثل السائر "كاد المريب بأن يقول خذوني" ولعله شطر بيت .

الإرشادات المسرحية [ تدخل أوفيليا ] تقول طبعة الكوارتو الأولى (السيئة) إنها أطلقت شعرها (دليل الجنون) وتحمل عوداً تعزفه ، والإشارة الأخيرة إشارة إخراجية محضة لا تتماشى مع شذرات المواويل التي تغنيها ، على اختلافها .

### ٢٣ - أغاني أوفيليا

دأب النقاد على ربط أغاني أوفيليا بوفاة أبيها ، وقد بدأ الإحياء بهذا في إشارة رجل الحاشية في السطر الرابع أعلاه 'ما تفتأ تذكر والدها' ، وقد شجعهم أيضاً كثرة الإشارة في الحوار التالي في هذا المشهد لثيمات الوفاة والدفن (انظر السطور ٤٥ ، ٦٨ - ٧٠ ، ٧٩ ، ١٨٢ / ١٨٣) وفي الأغاني نفسها . ولكن الأغاني ليست ، بطبيعة الحال ، واقعية ، ومن الخطأ أن نفترض أنها تشير بالضرورة إلى أحداث فعلية . والقول بأن الرجل المدفون هو أبوها قول مفترض مثل الزعم بأن ما حدث للفتاة في أغنية عيد القديس فالنتين قد حدث لأوفيليا نفسها .

أما ما ينبغي أن ترتبط الأغاني به فهو الخيالات التي تنطلق في ذهن أوفيليا بعد أن تحرر من التحكم الواعي (الذي يملكه العقل) . فالأغاني تتعرض للموت في ثلاث منها (التي تبدأ في ٢٣ ، وفي ١٦٤ ، وفي ١٨٧) ولكن الأولى تتحدث عن موت ودفن 'عاشق صدق' ، وهو ما لا ينطبق على بولونيوس . وثلاث منها عن عاشق يخون حبيبته ، وهكذا فإن الأغاني تتعلق أيضاً بخيالاتها عن هاملت ، على نحو ما يقول كولريدج الذي يوسع من دائرة الحب ليشمل حب الفتاة لأبيها وحبها لهاملت . ويقول ناقد يدعى لونج (Long) يقتطف جنكتر قوله من كتاب عنوانه استعمال شيكسبير للموسيقى (*Shakespeare's use of Music*) إن الشخص الذي توجه أوفيليا الأغنية له أمر له مغزاه ، فالأولى التي تتناول عاشقاً مات فلم تبكه حبيبته أغنية توجهها أوفيليا إلى جرتروود (الملكة التي لم تبك زوجها) والثانية التي تتناول إغواء المرأة ، موجهة إلى كلوديوس (الملك الذي أغوى زوجة أخيه) والثالثة التي تعتبر مراثاة مباشرة ، توجهها إلى ابن الرجل الذي دفن دون ضجيج . وأفضل دراسة لهذه الأغاني هو كتاب وضعه ب. ج. سنج (P. J. Seng) بعنوان أغاني شكسبير (*The Vocal Songs of Shakespeare*) يقول فيه حسبما قرأت في كتاب آخر صدر عام ٢٠٠١ بعنوان تراجميات شيكسبير لمؤلف يدعى جون راسل براون



(John Russell Brown, *Shakespeare: The Tragedies*) إن هذه الأغاني شذرات من مواريل غريبة (بالادات) شائعة ، وقد تمكن سنج من تحديد أماكن بعضها (انظر الحاشية التالية) وأغنية 'حبيبي رويين العذب' (١٨٤) كانت أغنية معروفة فى هذا الوقت ، والدليل على ذلك شيوع اللحن المصاحب لكلماتها ، وشهرة 'رويين هود' نفسه .

٢٣ - ٤٠ 'وكيف لى تميز عاشق صدق ؟' إلى جانب الإشارة إلى 'دفن بولوينوس' سرًا ، (السطر ٣٩ أدناه) والاسى لفراق عاشق مضى ، تتضمن الأغنية ، كما يقول سنج فى الكتاب المشار إليه ، تورية فى الإشارة إلى الملكة التى توجه إليها الأغنية ، (٢٨ و ٣٥) فالملكة قد عجزت عن 'تميز عاشقها الذى صدق' من 'غيره الذى امتدق' (أى غشّ وخدع) ولم تبكه أبدًا 'لم تهطل الدموع حبا صادقًا من أى عين' (٤٠) . وتنتمى الأغنية إلى النوع الحوارى (duologue) الذى كان شائعًا إذ ذاك ، أى النوع الذى يقوم على سؤال وجواب ، أو أسئلة وأجوبة متناوبة ، كما هو الحال فى هذا الموال الذى تقتطف منه أوفيليا مقطعًا من منتصفه . وقد استعان الباحثون بنظائر ذلك الموال حتى اهتمدوا إلى مطلعه وهو بالاد وولسينجام (Walsingham) وهذا هو المطلع :

أما التقيت فى طريق عودتك .  
من أرض 'ولسينجام' المقدسة  
بعاشقى الذى صدق  
فى أى بقعة سلكت ؟

As ye came from the holy land  
Of Walsingham  
Met you with my true love  
By the way you came?

ويقول الباحثون إن شيوع هذه الأغنية يستدل عليه من كثرة الصور التى صيغت فيها الكلمات لتلائم اللحن ، وهذه الصيغة وردت على لسان إحدى الشخصيات فى مسرحية فارس يد الهاون (*The Knight of the Burning Pestle*) التى كتبها فرانسيس بومونت ، (١٥٨٤ - ١٦١٦) (Francis Beaumont) عام ١٦٠٩ (٨/٢) (وانظر الترجمة العربية الرائعة التى أبدعتها الدكتورة نهاد صليحة للمسرحية ، والصادرة عن هيئة الكتاب عام ١٩٨٨ ، حيث توجد هذه الفقرة الأولى فى ص ١٤٠) وفى الفقرة الثانية يردُّ الحاج العائد على ذلك السؤال بسؤال آخر يتفق مع سؤال أوفيليا :

وكيف لى تميز عاشق صدق  
من غيره الذى امتدق ؟

ونجد الكلمات نفسها في موال غربي شعبي مناظر عنوانه الديوث الراضى (نشر في مجموعة مواريل رولينز (Rollins) وفيه يرد السائل بوصف العاشق (أو الحبيب أو الحبيبة) فيقول الحاج إنه قابله وأنه مخلص . والملاحظ أن الموال الأصلي كان يعتبر العاشق (عند أوفيليا) حبيبة ، وهو ما يستدل من ثنايا الموال عليه ، لكن أوفيليا تعكس الموقف بأن تجعل الفتاة هي التي تسأل عن حبيبها الغائب . وهي تتبعد عن الموال الأصلي أيضاً في أنها ترجع غياب العاشق إلى وفاته . ويقول أحد النقاد (ويدعى نوبل Noble ) إن أوفيليا تغنى مقاطع من مواريل مختلفة ، ولكن المهم أن لدينا الآن فتاة تنشد حبيبها الغائب ، وتستئش من رجوعه ، ثم تتحول إلى مرثاة نعي تجعل الانفصال نهائياً وقاطعاً .

ويقول جنكنز "إنها تعبر عن توهم ب وفاة المحبوب ، وأداة النفي في السطر ٣٩ (دون نعي . .) تبرر لتهم ذاتها بذلك ، وبأنها لعدم نعيمها إياه قد خانت . قارن أغنية دفن العاشق المحروم في الليلة الثانية عشرة ٥٠ / ٤ / ٢ وما بعدها" .

٢٤ - 'بالمحارة' كان وضع صدقة المحارة على القبعة دليل ذهاب العاشق إلى الحج إلى ضريح قديسه أو مزاره لينشد البركة .

٢٦ - 'الحذاء المكشوف بلا عتق' كان تقليدياً للحجاج . و Shoon هو الجمع القديم لكلمة (Shoe) و (Sandal) نستخدمها حتى اليوم بعد أن عربناها فاختلطت بخشب الصندل الذي نسب إليه الصندلاني (الكلمة التي تحولت إلى صيدلاني (تخفيفاً) ثم صيدلي (أ) .

٣٢ / ٣١ هذه من عادات الدفن التقليدية .

٤٢ - 'يقولون إن البومة كانت ابنة خبار' . . إشارة إلى الحكاية الشعبية في ذلك العصر التي تحكى في شتى صورها كيف طلب المسيح عليه السلام خبزاً فحرصت ابنة الخبار على ألا يقدم إليه أكثر مما ينبغي ومن ثم كان أن مسخت وتحولت إلى بومة . وكانت صورة أخرى لهذه الحكاية شائعة بين 'العجر' الأوروبيين تستبدل الماء بالخبز ، وتقول إن الفتاة رفضت تقديم الماء إليه ، ويقال إنهم يطلقون على البومة في لغتهم 'ابنة الخبار' . والواقع أن ما قاله رجل الحاشية في السطر ٨ وما بعده يرغمنا على أن نحاول "ضم حبات العقد المنفرط" حتى يصدق حلسنا (٨ - ١٠) وهذا ما فعله كثيرون آخروهم جنكنز الذي ينتهي من تفسيره للبومة بأنها طائر الليل ، وبعد أن يورد ما يورد من حجج وإشارات أدبية إلى أن نعيم البومة كان في الحكايات الشعبية والأساطير رمز حلول الكارثة ، وأن هذه الكارثة كانت فيما يقال فقدان الشرف أو العلوية ، أقول ينتهي من ذلك إلى قوله :

"ومن هنا فإن الإشارة إلى البومة باعتبارها ابنة خبار قد تربط انتهاء الحب بفقدان العفة ، فتعيد إلى الأذهان ما قاله هاملت عن تحول صورة العفة (١١١ / ٣ - ١١٢) وهو الذي يؤدي إلى أغنية أوفيليا التالية" .

٤٣/ ٤٤ - إشارة إلى رسالة يوحنا الرسول الأولى " الآن نحن أولاد الله ولم يظهر بعد ماذا سنكون " (٢/٣) .

٤٤ - 'بارك الله فى مائدتك' - هل فى المائدة إشارة مضمرة مناقضة لما فعلته ابنة الخبار من تقدير فى تقديم الخبز للمسيح ؟

٤٥ - الواضح أن الملك مثل غيره لا يرى إلا حزن الفتاة على أبيها ولا يرى فاجعتها فى هاملت .

٤٨ - 'القديس قائلنتاين' من الشهداء المسيحيين فى روما فى القرن الثالث الميلادى ، ارتبط اسمه بالحبيب ، وهكذا عندما يكتب الاسم بحرف صغير فى البداية يعنى الحبيب ، كما فى (٥١) والعادات القديمة تقول إن الشخص يقع فى غرام أول شخص من الجنس الآخر يراه فى عيد القديس قائلنتاين أى يوم ١٤ فبراير .

٥١ - 'حتى أكون حبك الوحيد' فى الأصل : (To be your Valentine) .

٥٨ - 'قديس الخير' - (Saint Charity) ليس ذلك اسماً لقديس أو قديسة ، بل هو صفة مجردة أفضل ترجمتها بالإحسان ، وهو اسم فتاة بالإنجليزية (مثل إحسان العربية ! ) ولكنه كان من الألفاظ التى تستخدم فى الإيمان ، يقال 'قسماً بالخير' (أو 'بالإحسان' ) ومن ثم اختلطت الكلمة بأسماء القديسين والشهداء !

٦٠ - 'عن المنكر' فى الأصل (do it) وهى كناية فى اللغتين ، وإن كانت أوضح فى العربية .

٦٤ - 'قبل وقوعى' كناية أخرى . واضحة .

٦٤ - 'وأجاب قائلاً' . هذا هو الأسلوب المألوف فى إدارة الحوار فى كلمات الأغاني . انظر طرويلوس وكريسيدا (١٧/٤/٤) .

٧١ - 'إلى عربتى' - قد تكون إشارة إلى رغبتها فى اللحاق بحبيبها المتوفى ، كما فى مسرحية تمبولين (Tamburlaine) (أى تيمور لنگ) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) (٣١٥/١/٥) حيث تطلب ربيبة (المجنونة) عربتها حتى تلحق بزوجها المتوفى .

٧٨ - ٧٩ 'لا تأتى الأحزان...' هذا تطوير للمثل المألوف ، وله عدة صور فى كتب الأمثال منذ تيلي (Tilley) والملكة ترجع صدهاء فى ١٦٢/٧/٤ - ١٦٣ . لاحظ كيف أنشأ شيكسبير صورة حية فالطليعة هو الجندى الذى يسبق الجيش ليستطلع مكان المعركة وقوة العدو !

٨٣/ ٨٤ 'ما أحرق ما أسرعنا ..' فى الأصل (greenly) والمصطلح هنا أصبح مجازاً ميتاً ، ولذلك لم أترجم الصورة ، على عكس ما فعلت فى (٢/٢/١) حيث ترد الكلمة بمعنى آخر فى (١٠١/٣/١) .

- ٨٤- 'بلا إعلان ويغير طقوس' فى الأصل (In hugger-mugger) وهذا هو المعنى .
- ٨٥- 'فَارَقَّتْ الْعَقْلَ الرَّاجِحَ' قارن 'إن كان هاملت عن طبيعته ابتعد' فى ٢٣٠ / ٢ / ٥ .
- ٨٦- 'بعض وحوش' قارن ١٥٠ / ٢ / ١ و ٣٥ / ٤ / ٤ - ٣٩ .
- ٩٠- 'لا يعدم من ينفث فى أذنيه' الأصل (wants not buzzers) وتعنى حرفياً من يَطْنُ فى أذنيه ا (يزن ا) . ويأتى كيتريدج بمثل لهذا التعبير فى عمل أدبى مجهول المؤلف وتاريخ النشر ، وهو "شائعات غريبة وحكايات كاذبة زنانة !" ومن الغريب أن الفعل العامى 'يزن' (يزن على ودان فلان) له أصل فصيح ، فالإرزان هو الاتهام بِشَرٍّ ، ويقول اللسان "وقد أَرْنَتْهُ بِكَذَا وكذا أى اتهمته ، ولا يكون الإرْزانُ فى الخير" ومن ثم فإن الزَّتان هو الذى يوجِّه الاتهام ! هل هى قرية من الظن أو الطنين (بالإبدال ؟) . ص ١٨٧٥
- ١٠٦- كانت الدغمرك كما سبق أن ذكرت فى الحواشى ملكية انتخابية ، وفى قصة بلفورية ينتخب الناس هاملت ملكا بعد أن يقتل عمه ، وإذن فإن حادثة تمرد لايرتيس هنا تخالف كل الأعراف والتقاليد الراسخة فى البلاد (انظر ١٠٣ - ١٠٥) .
- ١٠٩- المقصود بالهتاف (cry) هو نباح الكلاب . أى كلاب الصيد hounds التى تقتنى أثر الثعلب بأنوفها !
- ١١٠- 'ضللتم مطلبكم' المصطلح من رياضة الصيد أيضاً ، وهو اقتفاء الكلاب أثر الرائحة غير المطلوبة .
- ١١١- [يدخل لايرتيس مع أتباعه] هذه الملاحظة مع الارشادات المسرحية مقصورة على Q2 (طبعة الكوارتو الجيدة) وطبعة الفوليو تحذفها اختصاراً لعدد الممثلين . ولاشك أن الحوار يقتضى وجود بعض الأتباع على المسرح .
- ١١٨ - ١٢٠ يقول أحد النقاد إن هذه الملاحظة تؤكد التضاد بين لايرتيس وهاملت ، فالأخير لا يستطيع أن ينطق بمثل هذا الكلام ا (انظر ٤٢ / ٤ / ٣ - ٤٤) .
- ١٢١- مثل 'المردة' إشارة خفية إلى ما ورد فى مسح الكائنات لأوفيد (١٥٢ / ١ وما بعده) حيث يحكى كيف تطارل عماليق الأرض ومردتها فهاجموا الأرباب فى السماء ا ويقتطف جنكتر قولاً لناقد يدعى طومسون فى كتاب له عن شيكسبير والتراث الكلاسيكى يقول فيه إن تلك الحادثة كانت المثال الكلاسيكى للخيانة العظمى (lèse - majesté) (أى الاعتداء على عاهل البلاد) وإن شيكسبير كان يذكر ذلك المثال عندما كتب هذه الأبيات بدليل إشارته إلى جبل بليون فى ٢٤٦ / ١ / ٥ وجبل أوسا فى ٢٧٨ / ١ / ٥ .

١٢٣ - ١٢٥ 'سياج القداسة': كان القول 'بالحق الإلهى للملوك' شائعاً حتى لم يكن يناقشه أحد ، ويقتطف جنكنز قولاً لراوية معاصر يحكى فيه ما قالته الملكة إليزابيث حين أطلق أحدهم قذيفة على سفيتها ، مؤكدة أن السياج الإلهى للملوك يحميها . وقد كتب ج. ر. فيجيس (J. N. Figgis) كتاباً بعنوان الحق الإلهى للملوك فى عام ١٨٩٦ (*The Divine Right of Kings*) يعرض فيه لأصول هذه النظرية وتطورها . ويهمنى هنا إبراز العلاقة بين ما يقول الملك وبين ما فعله حين قتل هو بيده أخاه الملك ! فأى قداسة تلك ؟

١٣٢ - ١٣٥ ما فتىء النقاد يقارنون بين ما يقوله لايرتيس هنا وما يقوله هاملت مثلاً فى الآيات (٣/١/٧٨ - ٨٣) .

١٣٢ - 'الغفران' فى الأصل (grace) وهى نعمة الله التى يدخل الخاطئء الجنة بفضلها و 'أعمق هوة' هى الهوة التى لا قرار لها ، والمشار إليها فى رؤيا يوحنا اللاهوتى (١/٩) وغير ذلك من مواضع فى الكتاب المقدس . وقد عاد ملتون إلى التعبير ذاته فى الكتاب المقدس .

١٤٦ - 'بحنان' فى الأصل (Kind) ومعناها فى رأى الشراح "إبداء مشاعر الأبوة أو المشاعر الطبيعية إزاء طفله" (والطفل مفرد وجمع) ولاحظ ما سبق من إشارات عن استخدام كلمة الطبيعة وكلمة Kind ، فالأخيرة تعنى رابطة الدم أو الرحم . وهذه الرابطة هى التى يؤكد لها لايرتيس ، وتؤكد تناقض موقفه مع هاملت . والبجع (Pelican) طائر شاع فى الحكايات الخرافية عنه أنه يغذى أطفاله بدمه ، وأحياناً ما يعيد أشباه الموتى إلى الحياة !

١٣١/١٦٢ قال الدكتور جونسون إن هذه الآيات الثلاثة (فى الأصل ، وهى فى الترجمة بيتان) "غامضة ومتكلفة" . والغريب أنه يشرحها بما لا يخرج عن ترجمتى هنا ، وبأسلوب أشد تعقيداً من أسلوب شيكسبير . لاحظ أننى فسرت 'الطبيعة' (Nature) 'بطبيعة الإنسان' حسبما قال جونسون وما قاله كل ما اتبعوه .

١٦٤ - ١٦٥ يفهم لايرتيس أن أوفيليا تشير إلى والدها ، وعلى هذا جرى النقاد ، وإن كان النص لا يصرح به ، وقد تكون الإشارة إلى الموت إلماحاً (أيضاً) إلى موت حبها أو حبيبها . وتضيف طبعة الفوليو ثلاث كلمات بين البيتين المقفين ، هى 'هيه نته هيه' (Hey non pony) والواضح أنها من ارتجال الممثلة على المسرح !

١٦٦ - 'الوداع' الواضح أن هذه الكلمات ليست جزءاً من الأغنية .

١٦٩ - 'قرار الأغنية' : يوجد بالاد (موال غربى) فى كتاب كتبه مالون (إدموند مالون) (Edmond Malone) (١٧٤١ - ١٨١٢) بعنوان 'حديقة النوايا الحسنة' ، وليس للبالاد عنوان ، إذ



لا يحمل عنواناً في الكتاب ويشار إليه فقط باسم 'الأغنية الثالثة' ، ويتضمن الفقرة التالية (وهي الأولى في البلاد) التي تتضمن القرار المذكور :

إدجارُ الملكُ امتدَّ له في هذي الأرضِ السُّلطانُ

ثُمَّ توارى ثُمَّ توارى ثُمَّ توارى ا

وَأَتَصَبَّتْ هَامَتُهُ بِأَسَا فِي رِيْعَانِ شَبَابِ الْإِنْسَانِ

قُولُوا ثُمَّ توارى . . ثُمَّ توارى ا

ومعنى 'قولوا' هي مطالبة الجمهور بترديد القرار ، كما نقول بالعامية "ردّوا على" أو 'قولوا معاً' ولكن جنكتز يقول إن النداء موجه إلى أحد المغنين ، وقد حاول دوغر ويلسون في كتابه عن مخطوط هاملت (س ٢٢٨) شرح القرار بأنه إشارة إلى بولونيوس ، وإن كانت حسجته غير مقنعة . والواضح من السياق ، ومن اختلاف النص في المخطوطات التي يوردها دوغر ويلسون ، أن القرار من شذرات ذلك البلاد القديم ، الذي يشير إليه أساتذة البلادات قائلين إنه من التراث الشفهي للقرن السادس عشر ، وإن لم يسجل إلا في وقت لاحق ، ومحاولة تقديم شرح منطقي عقلاني تخضع دائماً للتأويل . فلماذا لا تكون الإشارة إلى 'حبيب' أوفيليا الذي 'توارى' - فهو مثل 'الملك إدجار' ذو بأس وفي ريعان شبابه ؟ وهو ابن ملك ، بل يشير إلى نفسه في الفصل الخامس باسم أمير/ ملك الدنمرك ا أقول قول الفقهاء 'والله أعلم ا' .

١٧٠ - لكم يناسب 'القرار' . . . إلخ - في الأصل (Wheel) والمصطلح خاص - إن شئنا صرامة التحديد - بعنصر من عناصر الوزن أو الإيقاع يتكرر في ختام كل فقرة (لا تكرر ألفاظ بعينها) كأن يختتم الشاعر كل فقرة من بحر تام التفاعيل بشطرة مجزوءة وفيها علل نقص أو علل زيادة محددة ، وإن كانت ألفاظها مختلفة . وأنا أعتمد هنا على كتاب أراه الحجة في هذا الباب وهو كتاب ألفه سانتسبري (1845 - 1933) (Saintsbury) بعنوان تاريخ العروض الإنجليزية في ما بين عامي ١٩٠٦ و ١٩٢١ ، في المجلد الأول ، ص ٤٢٨ ، وهذه هي الإشارة البليوغرافية الكاملة :

George Saintsbury, *A History of English Prosody*, London, 1906 - 1921, p. 428.

ويقول معجم أوكسفورد الكبير (OED) إن هذا هو معنى الكلمة (Wheel, sb. 16) مقتطفاً رأياً أبداه إدوين جيست (Edwin Guest) في كتاب له بعنوان تاريخ الإيقاع في اللغة الإنجليزية (A History of English Rhythms) كتبه عام ١٨٣٨ ، يقول فيه إن الكلمة تعني "عودة ظاهرة إيقاعية بارزة وخاصة" في آخر كل فقرة . ويبدو أن هذا ما يعنيه سانتسبري أيضاً . ولذلك فلا أرى

ما يدعو للظن بأن الكلمة تعني 'عجلة' ، ومن ثم تفسيرها بأنها 'عجلة' الحَظّ ، أو 'دولاب المنزل' (كما يقول فيرنس في طبعة ١٨٧٧ ويتبعه فيريتي في ١٩٠٤) أو حركة راقصة (كما تقول الطبعة الأمريكية) أو آلة موسيقية ، أو حزام أي 'منطقة' أوفيليا (ما تتحدث به) . فهذه كلها تخمينات ، والطبعات الحديثة تتردد أيها تختار باستثناء طبعات آردن وأوكسفورد وكمبريدج وإن كانت طبعة ماكسميلان تضيف أن هناك دلالة رمزية لاختيار كلمة (wheel) بدلاً من (refrain) إذ إنه قد يرمى إلى دورة 'الفرصة' أي انتهاز الفرصة التي أتاحتها ربة الحظ ، مشيراً إلى الفرصة التي اغتنمها الخادم الخائن حين 'سرق ابنة سيده' ، وأما اختيار (wheel) بدلاً من (refrain) فلأن الكلمتين وإن اختلفتا اصطلاحياً كانا يستعملان بنفس المعنى تقريباً وفي السياق نفسه في العصر الإليزابيثي .

١٧٣ - ١٨٣ مشكلة توزيع الزهور ومعانيها ما تزال في رأى النقاد تبحث عن حل مقنع ، ولذلك سوف أكتفى بإحالة القارئ إلى الذي قد يجد في 'تصرفي' في أسمائها خروجاً عن الالتزام بمعاني الزهور التي توردها المعاجم المترجمة - على كثرة تخطيها وتناقضها - ومن ثم خروجاً عن الأمانة العلمية إلى ما كتبه في الفصل الأخير من كتابي فن الترجمة (لوجمان - ط ١ - ١٩٩٣ - و ط ٧ - ٢٠٠٣) وكتابي نظرية الترجمة الحديثة (لوجمان - ٢٠٠٣) وسوف أقصر هنا على تبيان دلالة الزهور بمعانيها الإنجليزية في سياقها الإنجليزي وفي إطار الثقافة الإنجليزية والأوروبية ، وليذكر القارئ أنه بصدد عمل مسرحي شعري لا كتاب في علم النبات .

١٧٣ - رهور 'إكليل الجبل' (rosemary) تقول أوفيليا إنه للتذكر ، بسبب ما كان يشاع من أنه يقوى الذاكرة ، وذلك يرتبط بالمآتم (روميو وجوليت ٤/٥/٧٩) والتورية هنا ترمى إلى تذكير لايرتس بالانتقام (انظر السطرين ١٦٧/١٦٨ عاليه) والأحبة يتهادونه حتى تظل الذكرى قائمة . واختلاط صورة الأب بالحبيب (على نحو ما يثبت في الحاشية على السطر ٢٣ عند الحديث عن الأغاني) يؤدي إلى الخلط بين صورة الحبيب ولايرتس أخيها .

١٧٤ - رهور البانسيه (Pansies) تسميها أوفيليا زهرة أفكار الأسي (انظر حديثي عن معنى كلمة thought) في حاشية سابقة (٣/٤/٥١) ، استناداً إلى المعنى الاشتقاقي للكلمة ، من الأصل الفرنسى (pensées) ولكن الأفكار مرتبطة أيضاً بالحب ، وانفصال الأحبة يثير الأسي .

١٧٨ - الشمر (fennel) والنسرين (جُلنسرين ، وربما جُلنار نسرين) (columbines) تقدمهما أوفيليا في رأى القدماء للملك ، وفي رأى المحدثين ، وعلى رأسهم جنكتر للملكة ، فالأول دلالة في الآداب المعاصرة لشيكسبير هي 'الملاهة' ، والثاني يقترب (بسبب شكل الزهرة التي تشبه 'ذات القرنين' ) بالديوث أو من يتسبب في جعل رجل ديوثاً . وهذه أسباب مقنعة في رأيه لتقديم هذين النوعين من الزهور إلى الملكة .



١٧٩ - زهر الحرمل (rue) - وهو الاسم الشائع - يرتبط بدلالة المعنى الآخر للكلمة وهو التأسى والحسرة والندم ومن ثم . . . التوبة ا ولذلك تقدمه للملك ا والاسم الآخر للزهرة وهو 'عشب الرحمة' (أو الغفران) يوم الأحد ، فمرتبط بهذا المعنى ، لعل الملك أن يطلب من الله الغفران أى أن يرحمه فى الصلاة يوم الأحد ا والمأثور عن مالون أنه يصبر على أن هذا أى يوم (أو كل يوم ا) ، ولكنها حين تخصص يوم الأحد تقرر الزهرة بمعنى التوبة إلى الله فى الصلاة يوم الأحد . كما شاع عن نبات الحرمل أنه يستعمل فى ضبط شهوات النفس ، وأظن أن هذا ملائم للملك ا

١٨١ - أقحوانة (daisy) نشأ خلاف حول معنى هذه الزهرة ، حسبما استخدمها أدباء العصر ، إذ إن بعضهم يستخدمها رمزاً للتظاهر أو للتقلب فى العاطفة ، فى حين تجمع التقاليد الأدبية التى نالها على أنها زهرة الحب لا الخداع . فالأصل ارتباطها (منذ تشوسر) بالزوجة الوفية السيسيتيس (أو الكيسيتيس) (Alcestis = Alkestis) زوجة أدميتوس (Admetus) ملك ثيساليا (Thessaly) التى قدمت روحها رخيصة فى سبيل إنقاذ حياة زوجها ، فأصبحت ملكة للحب . (ولكن هرقل ينجيها من السقوط فى النار فى العالم السفلى Hades) . والمعنى هنا يحدد نوعاً خاصاً من الحب يتضمن فداء الحبيب بالروح ، أى يتضمن التضحية بل والشهادة ا ومن ثم شاعت الدلالة الرمزية للزهرة لاقتربانها بهجر الحبيب (لا خداعه ا والفرق واضح ا) . ولذلك يقول دوثر ويلسون (مثل دايس Dyce وداودن Dowden قبله) إنها زهرة أوفيليا ، ويشير فى طبعته إلى أنها تحتفظ بها لنفسها ، ولكن الحوار لا يدل على ذلك ، بل يدل على أنها تقدمها للملكة - كزهرة إضافية ، وهو الأمر الذى يحير جنكز ا

١٨٢ - أما دلالة ذبول زهرة البنفسج (violets) فأوضح من أن تحتاج إلى تعليق ، فزهر البنفسج مرتبط فى الأدب بدلالة الإخلاص ، والذبول يقرن ذلك بما قاله لايرتيس عندما حذر أخته من أن عاطفة هاملت سوف تذوى وتذبل :

”مثل بنفسجة بربيع العمر الريان وفى أوجه ا

ما أسرع ما تنفتح راهية حتى لو لم تك باقية

ما أعذب ما تبدو للعين وإن تك فائية

كعبير ملأ الجو وضاع شذاه للحظة

(١/٣/٧ - ٩)

١٨٤ - ”فرحى وهنائى فى حُسنٍ حبيبى رويين العذب“ سطر من أغنية شائعة يسهب النقاد فى تعداد صورها وألحانها ، والقصة التى تقع فيها ، والبلاد الذى يتضمن هذا السطر مطبوع فى مجموعة

بالادوات روكسبره (Roxburghe Collection) ويقول البعض إنه القرار الذى يتكرر فى آخر كل فقرة ، وإن كان يأتى فى مطلع الفقرة الأولى . ويوحى تشايل (Chappell) فى كتابه عن موسيقى تراجيديات شيكسبير ، خصوصاً فى العنوان الذى يضعه للأغنية ، بأن روين المقصود هو روين هود (وإن كان جنكتر يقول إن الاسم شائع) وعلى هذا تكون الأغنية على لسان ماريان (Maid Marian) حبيبة روين هود ، وهى التى أشيع عنها توزيع الأزهار فيما يسمى 'بألعاب الربيع' (May Games) ومن ثم ينشأ التوارى بينها وبين أوفيليا . ولا أريد أن أخوض أكثر من هذا فى آراء النقاد ، خصوصاً من يبالغون فى المقارنة بين القصة والأغنية الأصلية وموقف أوفيليا من حبيبها .

١٨٥ - 'الفكر' (thought) بمعنى الهم والأسى هنا ، مثل ٥١/٤/٣ .

١٨٧ - ١٩٦ يقول النقاد فى شبه إجماع إن الأغنية تتخذ صورة رثاء والدها ، ولكن جنكتر يقول إنها قد تشير إلى الحبيب المفقود ، ولأترجم ما يقول حرفياً "يكاد يكون من المحتوم أن توحى لنا هذه الأغنية بأنها نعى للحبيب المفقود" .

٢٠٢ - 'ما يمسنّا' أى ما يثبت إدانتنا .

٢١٠ - ٢١٢ - أى وفقاً لتقاليد الفرسان فى العصور الوسطى ، والتى ورثها عصر النهضة .

## حواشى المشهد السادس / الفصل الرابع

ملاحظة : حل هذا المشهد فى الكوارتو الثانى (الجيد) Q2 والفوليو وبعد ذلك محل المشهد الذى يتضمنه الكوارتو الأول (السيء) Q1 والذى نرى فيه هوراشيو يقص على الملكة خبر خطاب هاملت ويحكى لها كيف أبدل هاملت أمر الملك بقتله بأمر بقتل روزنكرانتس وجيلدنستيرن ، وهكذا تصبح الملكة على علم بخبث الملك وشذوه . وتغيير ذلك المشهد إلى المشهد الحالى دليل على براعة شيكسبير فى إحكام حلقات الجهل والعلم بشرور الملك ومؤامراته ، وهى اللازمة للتورية الدرامية ، حتى النهاية .

٩ - 'السفير' هو لا شك هاملت الذى تنكر وتظاهر بأنه سفير حتى يتكتم أخباره ، ربما خوفاً على حياته إن علم الملك بوصوله .

١٣ - 'قراصنة' كان القراصنة ينتشرون فى البحار المحيطة بالدنمرك ، كما يروى ساكسو ، وفى زمن شيكسبير .

١٧ - 'معاملة رحيمة' المفارقة هنا أنه ينسب إلى اللصوص صفة ملائكية !

١٩ - 'كانوا على وعى' لا يوجد فى النص ما يبرر افتراض تواطئهم مع هاملت ، أو أن هاملت دبر قصة القراصنة برمتها للعودة إلى الدنمرك ، فالواضح أنهم تعرفوا عليه وتوقعوا منه 'خدمات' مقابل الإفراج عنه . كما يتضح من لفظ 'إحسانهم' .

٢٢/٢٣ 'لم تقدر على التعبير' فى الأصل 'too light for the bore of ...' أى إن عيار المدفع (وهو مضمون حديثى أو فحواه) يحتاج إلى قذائف (وسيلة تعبير) أضخم من كلماتى ! وهكذا فرغم أن كلمات حديثى يتعقد لها اللسان ، فإنها 'أخف' بما يناسب هذا الأمر الخطير .

## حواشى المشهد السابع / الفصل الرابع

٦- فعَّالُه (وبها آثام) فى الأصل (feats) وكانت الكلمة كثيراً ما تستعمل بهذا المعنى فى عصر شيكسبير ، على عكس معناها الحالى الذى يفيد الأعمال البطولية أو المآثر الحميلة !

١٥ - 'الفلك' 'الأفلاك' إشارة إلى المدارات التى كان الناس يعتقدون أن الكواكب تدور فيها حول الأرض ، حسبما قال بذلك بطليموس ، عالم الفلك والجغرافى السكندرى ابن القرن الثانى الميلادى .

١٩ - ٢٤ يقول فيريتي "إن هذا نموذج ساطع لما يتسم به أسلوب شيكسبير الناضج من ثراء وتحول سريع من استعارة إلى استعارة" . (ص ١٩٨)

٢١- 'فى ماء نبع ما' وردت أنباء وجود مثل هذه الينابيع فى إنجلترا .

١٦ - ٢١ غيرت بناء الجملة الطويلة المركبة إيضاحاً للصورة بالعربية فى الترجمة ، فتلايف أسلوب شيكسبير بالعبارات المعترضة ، وتأخير الخبر إلى ذيل الجملة ، لا تحملها الأذن العربية خصوصاً على المسرح ! وانظر مثلاً آخر فى ٩٩/٧/٤ وما بعده .

١٩- 'مثالبه' فى الأصل (gyves) أى حرفياً أصفاد ومن ثم جاء المعنى الاستعارى أى ما يحد أو يقيد فطرة الإنسان ، ومن ثم يكون نقيصة أو عيباً ، ويفسرهما نابجل ألكسندر (طبعة ماكميلان) بأنها المثالب التى يستحق عليها الوضع فى الأصفاد ، ويعمد آخرون إلى تصحيحها إلى (guilts) أى ذنوب مثل هيبارد (طبعة أوكسفورد) ، وتقول الطبعة الأمريكية الجديدة (سيلفان بارنت - طبعة سيجنيت) (١٩٩٨) إن هذا تصحيح جذاب ، ويبقى آخرون كما هى حائرين ما يصنعون بها ، فإن فيريتي يتجاهلها ، ويقول ب . دافيز (طبعة ألكسندر) إنها تعنى 'العقاب' ، وسبسر (طبعة نيوبنجرين) يفسرها قائلاً إنه لو وضع فى الأصفاد لرأى الناس فيها تكرماً له ! ولا أدري من أين أتى بالتكريم ، فالمقابلة واضحة بين المناقب والمثالب . أما ما يرجح هذا المعنى الاستعارى فهو ورود الكلمة بالدلالة المجارية نفسها فى مسرحية كتبها فرانسيس بومونت بعنوان زوجة لمدة شهر (Wife for a Month) (١/٢/٩٨) حيث نسمع عن 'النقيصة الذهبية' ، والإساءة الممتعة' ، كما وجدت هذا المعنى الاستعارى فى ذيل معانى الكلمة فى معجم أوكسفورد الكبير (OED) الذى يقول 'إنه المعنى المرجح إذا اقترنت بالضد أى بالفضائل' . وعلى هذا قبلت رأى جنكتر وقابلت بين المثالب والمناقب .

٣٣- 'لسوف تسمع المزيد عن قريب' . . . ربما كان يقصد ما يأتينا من أخبار قتل هاملت فى إنجلترا ، الأمر الذى يعمق إحساسنا بالمفارقة حين نطلع بعد لحظات على ما فعله هاملت !

٣٦ - تضيف طبعة الفوليو عبارات حوارية من ارتجال الممثلين هنا .

٤٢- 'صاحب السمو والجبروت' - الأسلوب الرفيع فى مخاطبة الملك يصلح للسخرية ، لا فى ذاته ، بل فى استعمال هاملت له .

٤٣ - 'عريان' تعنى مجرداً من متاعى الشخصى ، و'عينيكم الملكية' تعنى 'أنتم شخصياً' .

٧٨- 'خفيفة وزاهية' كانت رياضة المبارزة من سمات الحياة اللاهية عند شباب الطبقة الراقية .

٨٠- 'الرفاهية' : فى الأصل (health) والمعنى هو ما يأتى به الرخاء من انتظام واستقرار يمثل رفاهية البدن 'والنفس' ! ومعنى الصحة الكامن هنا ينصرف إلى صحة هذه الحياة المنتظمة لا إلى صحة الشخص .

٨٦/ ٨٧ يقول بعض النقاد إن صورة الكائن الذى يجمع بين الإنسان والحيوان ، وهو الحصان هنا ، وهى الصورة التى سبقه إليها السير فيليب سيدنى (Sir Philip Sidney) (١٥٥٤ - ١٥٨٦) فى أركاديا (Arcadia) (٣/ ٥/ ٢) تذكر الإنسان بصورة الساتور (satyr) وهو ما ترجمته بالجدى الشائه ، ومن ثم تنتمى إلى صور الحيوانات وغيرها من الصور التى ترسم للبشر كياناً أخط من السمو الإنسانى - وهذا رأى يؤكد اسم الفارس 'لامورد' الذى يوحى بأنه يعنى الموت ! ويقرأ النقاد معانى رمزية فى هذا وذاك من المحال أن يدركها مشاهد المسرحية .

١١٠- 'ريب الزمن' يقول دوثر ويلسون إن هذا يعنى أن الحب وليد الظروف و'ابن اللحظة' . ولم يختلف معه أحد . والفقرة كلها من ١١٠ - ١٢٢ تشبه تأملات مثل الملك فى المسرحية الصغرى (أى مصيدة الفأر) (١٨٢/ ٢/ ٣ - ١٩٤) ويقول كيتريدج إن هذا لا يعنى أن كلوديوس لا يستطيع التغلب على تأثير تلك المسرحية بل أن شيكسبير يعيد نسج هذا الخيط من الخيوط الدرامية فى هذا الموقف . ويقول جنكتر إن التكرار وظيفته درامية أكثر منها نفسية . انظر الحاشية على ٣/ ١/ ٥٦ - ٨٨ والآيات ٢/ ٣/ ١٨٣ - ٢٠٨ .

١١٣ - ١١٧ هذا التكرار البادى للفكرة يمثل فى حقيقته تعديلاً لها بإضافة عناصر جديدة .

١١٦- 'فَعْدًا ورمًا' فى الأصل (pleurisy) وهو التهاب الغشاء الذى يغطى الرئتين ومقدم الصدر (pleura) وكان القدماء يظنون ، بناءً على افتراض اشتقاق الكلمة من اللاتينية (plus, pluris) وهو افتراض غير صحيح ، أنه ناتج عن الزيادة المَرَضِيَّة فى عنصر ما ، فجاء تشبيههم له بالورم (انظر أَعِيذُهَا نظراتٍ منك صادقة / أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم ! ) .

١٢١ - ١٢٢ صورة الزفرة صورة معقدة وقد انبرى لها النقاد والشرح ، وهذا هو ما انتهى إليه الجمهور : الصورة الجسدية تعني أن الزفرة مريحة ، أي تريحنا وهي تنفس عن أوجاع القلب ولكنها (في نظر القدماء) تهدر الدماء وتسرف فيها ! أما الدلالة الرمزية فمفتاحها كلمة 'تؤذينا' إذ إن الأذى هنا نفسياً أيضاً ومعناه أن إراحة الضمير تضعف 'مداركنا الخلقية' أي إدراكنا لحقيقة الحال من الناحية المعنوية والأخلاقية ! وهكذا فإن شيكسبير يبنى استعارة مبدئية فيها مفارقة (الزفرة تؤذى وهي تنفس) ويجعل هذه الاستعارة نظيراً لاستعارة أخرى مضمرة (implied) والمصطلح البلاغي لها هو (Sunken metaphor) تتعلق براحة الضمير وإضعاف النظرة الأخلاقية .

١٢٥ - لاحظ كيف يتناقض قول لايرتيس (أقتله . . في الكنيسة) مع ما قاله هاملت عندما شاهد خصمه يصلي !

١٢٨ - لاحظ كيف يصوغ شيكسبير جملة الشرط في صورة السؤال ! ولما كانت كلمة 'هذا' في النص الإنجليزي رائدة أي لا تشير إلى شيء سابق بل إلى فكرة الانتقام العامة ، لم أجد لها لزوماً في النص العربي .

١٣٦ - 'بعض تحايل' انظر استخدام الملك للكلمة نفسها في الصلاة (٦١/٣/٣) فكأنما تفضحة ألفاظه نفسها ! .

١٣٦ - 'طرفه حاد ونافذ' في الأصل (unbated) ومعناها سيفٌ قتال (sword) لا سلاحٌ مباراة الشيش (foil) وكان الأخير يتميز بالطرف الكليل أي غير المسنون أو النافذ ، وكانوا أحياناً يغطون طرف السيف بغطاء صغير (button) حتى لا يجرح ، ويقول دوثر ويلسون إن هذا الغطاء لم يكن معروفاً في العصر الإليزابيثي ، ولكن جنكتر يعارضه .

١٤١ - 'طب الشعوذة' الطبيب الدجال أو المشعوذ (mountbank) كان يدعى العلم بالطب ويتجول ثم يصعد إلى منصة (وهذا هو المعنى الحرفي للصفة) لترويج 'أدويته' .

١٤٥ - 'جُمِعَتْ بضوء القمر' ، كان القدماء يتصورون قدرة القمر على زيادة فاعلية العقاقير .

١٥٨ - "قدحاً سامية ومناسبة للحفل" في الأصل (A chalice for the nonce) والكلمة الأولى لا تدرجها المعاجم المعتادة ولم أجدها إلا في معجم أوكسفورد الكبير (OED) وتعريفها الكأس السامية المرتبطة باللغة الرفيعة بسبب ارتباطها بالشعائر الدينية ، من اللاتينية (calix) وأما بقية التعبير فهو اصطلاحى ويتكرر في شيكسبير وحتى القرن التاسع عشر ، أي ما نسميه باللغة المعاصرة 'أعدت خصيصاً لهذا الحفل' ! والشرح يتجاهلون دلالة الكلمة المهجورة تماماً !

١٦٥ - ١٨٣ وصف غرق أوفيليا : الأصل لا يذكر اسم أوفيليا على الإطلاق ، لكنني أذكره في السطر ١٧١ ، وأضيف الفعل [ ذهبت ] في مطلع رواية الملكة ، بدلاً من التركيب الذي شاع في العربية



المعاصرة 'هناك' . . (مترجماً عن اللغات الأوروبية) وأما أسماء الأزهار فقد تصرف فيها واضعاً نصب عيني أننى مهما قرَّبتُ فقد غرَّبتُ (لعدم ألفة أبناء العربية بهذه الزهور) وبسبب ما يقوله الشراح من صعوبة تحديد نوعين منها (problems of identification) (جنكنر - ص ٥٤٥) وأنا أحيل القارئ هنا إلى حاشيتى على الأبيات (١٧٣/٥/٤ - ١٨٣) ولما كان ترتيب إيراد أسماء الزهور غير مهم ، على عكس مشهد توزيع أوفيليا الزهور على الملك والملكة ولايرتيس ، فلم أتقيد بالترتيب ، بل عمدت إلى الصياغة الشعرية العامة التى تراعى الأصل وتحفل بالإيقاع الذى يميل هنا إلى الانتظام.

١٦٩ - أسماء فُظَّة : تذكر طبقات كيمبريدج وآردن وأوكسفورد عدة أسماء فظة كلها مستوحاة من شكل جذر ذلك النبات المكور ، وهى (dog's cod) من الاسم اللاتينى (*testiculus canis*) أى خصية الكلب ، ومترادفات تصف الخصية أيضاً مثل (cullions) و (fool's ballocks) وتنوعات كثيرة على هذه الكلمة وذلك لأن الاسم العلمى للنبات هو (*orchis mascula*) أى خصية الذكر وإن كان هيارد يقول إنه المحتمل أن يشير إلى ما أسميته 'بعض بنفسج' فى السطر ١٦٩ نفسه وفيما عدا هذه الطبقات التى تعتمد فى تأصيل الكلمة على كتاب الأعشاب (*Herbal*) التى وضعه لايت (Lyte) عام ١٥٧٨ ، تميل طبقات شيكسبير إلى الصمت 'احتشاماً' ، وتنفرد طبعة ألكسندر (من تحرير ب . دافيز) بإيراد كنية هذا النبات ، دون تحديد للمصدر ، وهى "الارملة الطليقة" . (The rampant widow) وأما أصابع الميت (dead man's finger) فهى تسمية أطلقت بسبب ظاهرة يختص بها نوع واحد من زهور الـ (*archis*) التى تحولت بسبب وهم الاشتقاق حسبما يقول المعجم (OED) إلى 'orchid' ، ألا وهو منظر الجذور التى تشبه راحة اليد الشاحبة بعدة أصابع ا

١٧٣ - يقول الشراح إن حاسد (envious) هنا تعنى خبيث أو شرير ، ولكننى فضلت الاحتفاظ بالصورة لأن الشر اسم عام والحسد خاص ، والأول يتضمن الثانى .

١٧٦ - مدائح (lauds) هذه قراءة دوثر ويلسون المعتمدة منذ عام ١٩٣٤ ، ولا يوجد ما يدعو لمزيد من الاجتهاد اعتماداً على تغييرها فى بعض الطبقات اللاحقة ، ما دام النص الجيد (Q2) يوردها دون لبس أو غموض .

١٨٤ / ١٨٥ قارن الصورة المماثلة فى الليلة الثانية عشرة إذ يقول سباستيان "لقد غرقت بالفعل يا سيدى فى ماء ملح ، وإن كنت ، فيما يبدو ، أغرق ذكرها بالمزيد منه من جديد" (٢/١/٢٦ - ٢٨) .

١٨٥ - "لكن ذلك شأن الإنسان" هذا هو معنى هذا التعبير الخاص بشيكسبير :

But yet it is our trick !

إذ يشرحه لايرتيس بعد ذلك مباشرة فى عبارات تقع من التعبير موقع البدل ، والتعبير يتكرر فى الجزء الثانى من هنرى الرابع ١/٢/٢٠٤ - ٢٠٥ .

١٨٨ - 'خرجت معها المرأة للأبد' أى إن هذه الدموع ستكون آخر مظاهر المرأة فى ذاتى .

## حواشى الفصل الخامس

### حواشى المشهد الأول

#### الإرشادات المسرحية :

يدخل مهرجان [حفار القبور مع آخر]

لا يوجد فى الحوار ما يستدل منه على أن ذلك الآخر حفار قبور أيضاً ، بل إن الحوار ينفيه ، ومع ذلك فبعض الطبقات توحى به إما لأسباب إخراجية أو تمثيلية محضة .

١ - 'الدفن حسب الطقوس المسيحية' كان الذين يتسحرون يحرمون من هذه الطقوس ، فلا يدفنون فى 'مكان طاهر' (انظر البيت ٢٢٢ أدناه) بل عادة عند مفترق الطرق تحت كومة من الأحجار (٢٢٤) بعد أن يُغرس وتد فى الجثة ، وقد استمر العمل بذلك حتى القرن التاسع عشر .

١ - 'سعت إلى خلاصها بيدها' انظر ١٨٢-١٧١/٧/٤ حيث يتضح أن الفتاة غرقت قضاءً وقدرًا . واختلاف وجهات النظر بين الشخصيات له أسبابه الدرامية ، فالمحقق فى أسباب الوفاة قال بأن الحادثة قضاء وقدر (٢) مع عدم القطع من وجهة نظر الكنيسة فى ذلك (٢٢٠) . والملاحظ أن الحفار يقول 'خلاصها' (salvation) بدلاً من 'لعنها' (damnation) وهو الخطأ الذى يمثل أول حلقة فى سلسلة من الأخطاء فى التعبير التى يتميز بها غير المثقف . وهو يذكرنا بما قاله برادلى عن كوريولانوس حين أشار إلى المتعة التى كان شيكسبير يجدها فى تأمل 'عقل غير المتعلم ، وميله إلى التعبير عن الأفكار الصحيحة بالفاظ غير صحيحة' .

٦ - "دفاعاً عن النفس" تساق هذه الحجة لتبرير القتل لا الانتحار ، وهى حلقة أخرى فى السلسلة المشار إليها فى الحاشية السابقة .

٩ - 'انتحاراً' - هكذا فى الأصل *se offendendo* - ويقبول المعلقون إنه يقصد العكس أى (*se defendendo*) (أى دفاعاً عن النفس) باعتبار ذلك حلقة فى سلسلة أخطائه .

١٠/ ٢٠ - "إذا أغرقت نفسى . . . عمداً" هذه الأبيات محاكاة عبثية (burlesque) تسخر من الحجج القانونية التى أوردها المحامون فى قضية انتحار السير جيمس هيلز (Sir James Hales) غرقاً فى عام ١٥٥٤ ، ويسهب الشراح فى تبيان 'استفادة' شيكسبير من هذه القضية .

١١ - 'ومن ثم' النص يقول (argal) التى تشبه كلمة (argo) التى وردت فى الجزء الثانى من هنرى السادس ٢٨/٢/٤ وتمثل نطق المثقفين للكلمة اللاتينية (ergo) التى تعنى 'إذن' أو 'ومن ثم' . وزيادة التحريف هنا تسمح لشيكسبير ، فى رأى جنكتر ، بأن يقيم تورية توحى باسم عالم المنطق



المعاصر له (John Argall) ويتكرر هذا الخطأ مرتين بعد ذلك (عمداً من جانب شيكسبير !).

١٤- 'اسمع يا حفار يا طيب' (Goodman Delver) يحلل الشراح هذه العبارة بما يثبت أن المتحدث ليس حفاراً ، وانظر قول جنكتر إن 'دلقر' اسم الحفار !

٢٩- يرجح جنكتر أن يكون تعبير (come, my spade) نداءً إلى رفيق الحفار لا إلى الجاروف ، ولذلك أتى فى طبعته بالفاصلة التى تفيد هذا المعنى من طبعة الفوليو .

٣١- 'مهنة آدم' وردت فى الجزء الثانى من هنرى السادس إشارة إلى أن آدم عليه السلام كان بعد خروجه من الجنة 'زارعاً' ، ومن ثم 'كان بستانياً' (١٢٩/٢/٤) وعليه صاغ العامة المثل الشعبى الذى يقول بعدم عدّه من أبناء 'الطبقة الراقية' وفق مفاهيم ذلك العصر . (وقد ورد مثل يفيد ذلك فى كتاب تيلى (Tilley) المشار إليه . والمثل يفيد أنه لم تكن فى الأرض 'طبقات' ، ولكن الحفار يقول إن آدم عليه السلام كان من الطبقة الراقية .

٣٣- جاء فى كتاب عن الصور التى استوحاها الرسامون من أعمال شيكسبير أن جاروف آدم عليه السلام كان يحمل نقشاً يوارى درع النبالة ، أى (coat of arms) وهو ما يشار إليه اختصاراً بالكلمة الأخيرة (arms) ويتلاعب الحفار بعد ذلك بمعنى تلك الكلمة فيجعلها تعنى معناها الأصلى وهو 'الذراعان' ، ولما تعذر إخراج صورة هذا التلاعب بالعربية فى الترجمة أتيت بالمعنيين معاً !

٣٦- يقول الكتاب المقدس (خروج ٢٣/٣) إن آدم كان عليه أن يفلح الأرض (النص المترجم العربى عندى يقول "فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التى أخذ منها") ولكن التراث التفسيرى هو الذى يقول بأن ذلك يعنى 'حفر الأرض' .

٣٩- "فَلْتَعْرِفْ وَلَـ" أى "فَلْتَعْرِفْ وَلْتَشْنَقْ" وهو مثل سائر أورده تيلى (Tilley) وورد فى عطيل (شيكسبير) (٣٨/١/٤) وفى يهودى مالطة (مارلو) (١٤٤/١/٤-١٤٥) ولذلك يشتمه صاحبه .

٤٥-٤٧ التلاعب بالألفاظ واضح فى الترجمة ، وإن لم ينقل التوريات بحذافيرها .

٥٦- 'حمارك البليد' المقصود 'الحمار البليد' وضمير الإضافة ضمير تنكير ، كما سبق (انظر الأبيات ١٧٥/٥/١ ، ٣/٢/٣ ، ٢٣-٢١/٣/٤) وسوف يتكرر ورود ذلك هنا فى ١٦٦/١٦٥ ، وكان الأصح أن أورد المثل كما شاع 'الحمار البليد لا يسرع لو ضربته' ، ولكننى أردت أن أحتفظ بنكهة الأصل لأن ذلك الأسلوب ، كما سبق أن أوضحت فى إحدى الحواشى ، ليس غريباً على العربية .

٦٠- 'أذهب إلى [حانة] يون ا' 'يون' فى الأصل (Yaughan) وقد نشأ خلاف حول نطق الاسم ، فالقاعدة تقول بهذا النطق (yon) مثل (Vaughan) اسم الشاعر المعروف ، ومثل شتى الأسماء التى

تتضمن المقطع الصامت (augha) أو (ougha) الذى يتحول حسبما يقول أستاذ نطق الانجليزية (الصوتيات) دانييل جونز (Daniel Jones) إلى (O) فحسب ، مثل Maugham (اسم القصاص سمرسيت موم) ويروم (Brougham) وغيرها مما يحفل به المعجم الانجلىزى ، كما إن الاسم يتفق فى القافية مع (John) فى إحدى مسرحيات بن جونسون ، ولكن أحد المتحذلقين حاول تصحيح اسم صاحب 'الحانة' (المفترض) إلى (you're gone) الأمر الذى يدل على إمكان إظهار الجيم فى النطق ! ورغم سخافة التصحيح المزعوم ورفضه ، فالإمكانية مقلقة ، لكننى اتبعت القاعدة ، وتوكلت على الله ! ولا يدرى أحد فى الواقع إن كان 'يون' اسم صاحب حانة فعلاً أو اسماً معروفاً لجمهور شيكسبير (بعد وفاته) إذ لم يظهر ذلك الاسم فى طبعات المسرحية الأولى التى ظهرت أثناء حياته ، ولذلك يطعن النقاد فى مدى صحة نسبته إلى شيكسبير أصلاً !

٩٥-٦١ أغنية الحفار : هذه فقرات ثلاثٌ محرفةٌ من أغنية شهيرة آنذاك كانت تتكون من ١٤ فقرة (وهى تمثل الفقرات الأولى والثالثة والثامنة منها) كتبها شاعر يدعى توماس لورد فوكس (Thomas Lord Vaux) وطبعت لأول مرة فى كتاب منتخبات عام ١٥٥٧ ، وكان عنوان القصيدة 'العاشق الشيخ ينبذ الغرام' وأعيد طبعها عدة مرات ، ولا تزال بعض مخطوطاتها قائمة ، وكذلك المنتخبات التى وردت فيها ، ويسهب النقاد فى المقارنة بين الأصل والصورة المحرفة ، لتبيان مدى أهمية التحريف الدرامية ، ولكن هذا لا يهمنا بقدر ما يهمنا دلالة استمرار نغمة 'موت الحب' وهى النغمة التى بدأتها أوفيليا ، مع التنويعات اللازمة على هذه النغمة الأساسية ، ومن تفرعاتها الأساسية نغمة الموت التى تتجلى فى الفقرة الثالثة حيث يتعرض للقبر مباشرة ، وهو القبر الذى يحفره الآن ، وأهم ما فيها "تلك التورية الساخرة المريرة" (a poignant irony) ، كما يقول جنكنز "الكامنة فى أن المشاعر التى تناسب الشيوخ تقدم لنا فى إطار القبر الذى يعده لفتاة فى ريعان الشباب" . ص ٥٤٨

وقد لا يلحظ المشاهد هذه التورية مباشرة ، إلا إذا كان قد حدس أن القبر يُحفر لأوفيليا . . . ولكن القارئ لابد يدركه ، خصوصاً لأنه يأتى فى أعقاب نبأ وفاة أوفيليا .

ولذلك (لأنها من قصيدة واحدة) ترجمتها من بحر واحد كلها هو الرَّمْل . بَلْ وَقَلَّتْ الزَّحَافُ فِيهِ . . . وَالْعِلَلُ !

٧٧/٧٥ 'عظمة الفك . . . الحمار الآن !' لم تكن جريمة قابيل أول جريمة قتل فقط ، بل أول جريمة يقتل فيها أخ أخاه الشقيق ، ومن ثم فهى النموذج القديم لجريمة كلوديوس (٣٧/٣/٣) وقد شاع عند القدماء أن قابيل قتل هاويل بعظمة فك حمار ، وإن كان هذا لا يعنى أن العظمة التى يمسكها هاملت عظمة فك حمار ، ولكنه يعنى أن 'هذا الحمار' (٧٧) [حفار القبور] هو الذى يلعب بعظم الفك - حتى لو كان فك القاتل !

٧٩- 'يخادع الله' أى مثلما كذب قابيل على الله (تكوين ٩/٤) .

٩٦-١١٠ اجتهدت حتى أدرج فى النص العربى المترجم كل ما يلزم لإيضاح المصطلحات القانونية الواردة فى إشارات هاملت إلى المحامى حتى لا يحتاج القارئ إلى الرجوع إلى الحواشى . بل وأضفت فى النص الكلمات الزائدة [بين قوسين مربعين] التى كان لابد منها لإيضاح المعانى ، ولهذا لن أتوسع فيها هنا لعدم أهميتها الدرامية (أى المصطلحات القانونية) .

١١٥- 'يا سيد' (Sirrah) كلمة توجيه الخطاب إلى من يقلون منزلة عن المتحدث .

١١٨- تضيف طبعة الفوليو شطراً من الشعر هنا ليس من الفقرة التى يقتطف الحفار منها هذا الشطر ، ولا من قصيدة فوكس ، ولا من نفس البحر ، ولابد أن يكون من إضافات الممثلين ، وهو : "مناسب لمثل هذا الضيف" .

١١٩-١٢٠ من المحال إخراج التورية البالية فى (lie) بمعنى يكذب (أو كذبة) ومعنى يرقد أو يكون .

١٣٦- 'فى السنوات الثلاث الأخيرة' : من الطبيعى أن يفسر النقاد هذه الإشارة بأنها تنصرف إلى الأحداث الجارية زمن عرض المسرحية (أو كتابتها) ولكن دوثر ويلسون يتبع داودن فى الإشارة إلى دلالتها على ما يسمى بقانون الفقراء (The Poor Law) الذى صدرت تشريعاته فى عامى ١٥٩٧ ، و١٦٠١ ، وهو القانون الذى فرض ضريبة إضافية على الأغنياء لإنفاق عائلتها على الفقراء ، وهذا فى ذاته لا يكفى لتبرير ما يقوله هاملت فى النص .

١٣٥- 'الذرق العام' فى الأصل (so picked) ومعناها الحرفى 'رهيّف الذوق' أو 'رقيق التعبير' وقد فضلت المعنى الملائم للسياق ، إذ إن ارتفاع الذوق يفيد رهافته .

١٣٧- الصورة تتضمن تصنع البسطاء ومحاكاتهم لأخلاق رجال القصر ، و 'الكالو' كان من أسباب الشكوى الشائعة من سوء صنع الأحذية . (زوجنا وندسور المرحتان ١/٣/٣٠) .

١٤٠-١٥٧ "فى اليوم الذى ... ثلاثين عاماً" . هذه الإشارة تقطع - إذا صدقنا الحفار - بأن هاملت فى الثلاثين من عمره ، ويؤكد ما أشار إليه هاملت نفسه عندما قال عن 'يوريك' مضحك الملك 'لقد حملنى على ظهره' (١٨٠ أدناه) ويوريك فى التراب منذ ثلاث وعشرين سنة ، (١٦٦ أدناه) والرقم يتفق مع الزمن الذى قضاه الملك والملكة زوجين فى المسرحية الصغرى مقتل جونسون (١٥٠-١٥٥ / ٣/٢) ونحن نسمع الإشارات الأولى لهاملت باعتباره 'فتى' (فتانا - ١٧٤ / ١/١) أى الابن تمييزاً له عن والده ، وهو ما نجده هنا (١٤٤) والتمييز عن الأب بالإشارة إلى اليفوع والشباب ، وإن كان المقصود هو الموازة بينه وبين فورتنبراس 'الابن' ('ابنه' ٩٨ / ١/١) وبين 'لايرتيس الشاب' (٩٩ / ٥/٤) وتأكيد يفوع هاملت له أهميته الكبرى بل الحاسمة فى تحديد معنى ما يقوله لايرتيس فى

١٢-٥ / ٣ / ١ (بربيع العمر الريان وفي أوجه -٧) وفي ١٢٣/٣/١-١٢٤ (فاذكرى شبابه / ... وأن من حق الشباب أن ...) وفي ١٦/٥/١ ('يجمد غصن الدم ...') وفي ٣٧/٥/١ ('يا أنبل شاب') و ١٨/١/٤ ('هذا الشاب المجنون'). والصورة التي تبكى أوفيليا فقداها في هاملت صورة 'من كانت زهرته يانعة' (١٦١/١/٣) وكلها إشارات تؤدي عن طريق تراكم الانطباعات إلى تأكيد صبا هاملت وفتوته ، ولم لا ، فهو طالب جامعي ينبغي العودة لاستكمال الدراسة في جامعة ويتبرج .

ولكن كلام حفار القبور يقطع بأنه في الثلاثين ، وربما يكون فورتنبرأس في هذه السن أيضاً ما دام الرجل يؤرخ لبداية عمله في الحفر بالموقعة بين والدي الشابين . أما هوراشيو ، الذي يقول إنه يذكر ذلك النزاع بين الرجلين (٦٤-٦٣/١/١) فلا بد أن يكون أكبر من ذلك بكثير ، ومعنى ذلك إما أن شيكسبير ينسى هنا ما كتبه في الفصل الأول وإما أنه قرر أن يتناساه . ويجمع النقاد على أن الحساب (arithmetic) لم يكن قط هم شيكسبير الأول ، فالغاية هنا درامية محضة ، ويلخصها جنكتر في كلمات معدودة وهي "ربط النهاية بالبداية بحيث نرى نشاط حفار القبور ، على الرغم من تأخره في الدخول ، وقد ألقى بظله على المسرحية كلها ، وعلى حياة هاملت كلها التي عاشها منذ مولده في عالم من الصراعات . أما عمر الأمير على وجه الدقة فقد يبدو أقل أهمية من هذا" (ص ٥٥٤).

١٨٦/١٨٥ - "هل سقط فكك حزناً واكتئاباً؟" الأصل (Quite chop-fallen ?) والتعبير يعني سقوط الفك حرفياً ومجازياً بمعنى الحزن والكآبة ، مثل التعبير المعروف من أيام شيكسبير (jaw-fallen) يقال لمن يبدو عليه الإحباط والكدر ، ويوازيه في الإنجليزية الشائعة (down in/at the mouth) ولما كانت الدلالة المجازية المقصودة أيضاً لا تتضح من الترجمة الحرفية أضفتها استكمالاً للمعنى .

١٩١- كان الكتاب منذ أقدم العصور يستشهدون بموت الاسكندر الأكبر للتدليل على قوة الموت الذي يسوي بين الجميع . ويشير جنكتر إلى حوارات الموتى (لوسيان) ١٢-١٤ وتعليقات ماركوس أوريليوس على التساوي بين الاسكندر وخادمه .

١٩٤-١٩١ يورد الشراح مقتطفاً من بلوتارخوس (المؤرخ) يذكر فيها بياض بشرة الاسكندر والطبيب الذي يضوع منه .

١٩٦- لاحظ أن في الأصل لفظة Why التعجبية (الاستفهامية) التي ترجمتها هنا بلفظة 'هل' ، على نحو ما يشيع في شيكسبير (سميت ، وأنيتر) وعلى نحو ما فات في ١٢١/١/٣ و ٩٦/١/٥ .

٢٠٥- لاحظ أن فعل (Stop) (حرفياً يسد) يعني يغلّق فتحة أو قوّة بسدادة (من الفلين مثلاً) أو من الصلصال المحروق على نحو ما يستخدم في سدادات البراميل أو الزجاجات (سدادة - النفيس ، سدادة (القنينة مثلاً المغنى الأكبر) .



٢٠٦- يقول هيبارد إن انتقال هاملت من النثر إلى النظم هنا يشبه ما فعله فى أعقاب فزع كلوديوس وخروجه قبل اكتمال تقديم مقتل جونزاجو ، ٢٦٥/٢/٣ وما بعده ، قائلاً ” هو هنا يلخص ما تعلمه من الحوار مع حفار القبور - أى إن جهود البشر تذهب سُدىً “ (ص ٣٣٠) . وقد ترجمت الشعر الموزون المقفى ترجمة حرفية .

٢١١- ”الشعائر المبسرة“ يقول دوثر ويلسون إن الشعائر المبسرة أملتها الضرورة المسرحية (ماذا يحدث فى هاملت ؟ ص ٢٩٥) ولكن القارئ قد عرف السبب من قبل ، ولا أظن أن الضرورة المسرحية تكفى لتبرير ابتسار الشعائر .

٢١٩ و ٢٢٨ المتحدث هنا ’كاهن‘ أو ’قسيس‘ (priest) كما تقول طبعة الفوليو ، وهى الكلمة التى ترد فى السطر ٢٣٣ من الحوار التالى ، ولننظر كيف يفسر دوثر ويلسون ورود كلمة ’دكتور‘ فى نص طبعة الكوارتو الجيدة Q2 . الكلمة تعنى ما يقابل عندنا أحد ’علماء الأهر‘ أو ’علماء‘ : (Doctors of The Church) وهم ’آباء‘ الكنيسة الأوائل الذى كانوا يتميزون بالتبحر فى العلم والمعرفة ، كما كانت كلمة (Doctors) تطلق على الاسكولانيين (Schoolmen) الأوائل أى علماء الكنيسة الذين تطرقوا إلى العلوم الأخرى ولم يقتصروا على الدين ، أقول إن دوثر ويلسون يقول بأن ورود كلمة ’دكتور‘ بدلاً من كاهن هنا تعنى أنه بروتستانتى . (ماذا يحدث فى هاملت ، ص ٦٩ ، ٣٠٠) فهل كان جميع (أو أى) رجال (’آباء‘) الكنيسة الأوائل من البروتستانت ؟ المعروف أن ما يسمى ’قصة هاملت‘ تحدث فى آخر القرن الثانى عشر ومطلع الثالث عشر ، (قبل بروتستانية لوثر عام ١٥١٧) ويقول النقاد إن الحكاية الأصلية القديمة المرتبطة بالأسطورة وقعت فى زمن سابق على دخول المسيحية ، وإن شيكسبير ، كما هو واضح ، غيرها ، ولكن الاستناد إلى أن ’دكتور‘ تفيد البروتستانتية غير مقنع .

٢٣٢/٢٣٣ ’البنفسج‘ / . . الجميل الطاهر‘ رمزية البنفسج سبق الحديث عنها ، وهى شائعة بهذا المعنى فى الآداب الكلاسيكية والمعاصرة لشيكسبير ، ولا داعى للإفاضة فيها . ويلخص جنكتر أهمية الإشارة قائلاً :

”ترتبط رهور البنفسج هنا ، باعتبارها رمزاً للإخلاص فى الحب ، بصورة شجرة الصفصاف التى ترمز إلى هجر الحبيب (١٦٥/٧/٤) بحيث توحى بطبيعة مأساة أوفيليا . وهى أيضاً ’بنفسج العفة الكاملة‘ (ليدجيت ، كتاب طروادة ، ٤٣٨٠/٣) قارن كلمة ’طاهر‘ التى ترد على المخاوف الموحى بها فى ٣١/٣-٣٢ ، ، ١٨٦-١٨١/٢/٢ ، وكذلك نجد أن الجميل الطاهر تتناقض تمامًا مع ١١١/١-١١٥ . ولا نشك فى أن لايرتيس هنا يعبر عن الشعور المجسد فى المسرحية ، وإن كان من اعتادوا أن يتوهموا أن أوفيليا وقعت ضحية الغواية قد تجاهلوا بغربة مغزى هذه الفقرة“ ص ٣٨٩/٣٩٠ .

٢٤٦- 'جبل پليون' (Pelion) ترجع شهرة هذا الجبل إلى الأسطورة اليونانية التى تقول إن العماليق اضطروا فى صراعهم مع الأرباب إلى إهالة جسد هذا الجبل فوق جبل 'أوسا' المجاور له (هاملت يشير إليه فى ٢٧٨) حتى يستطيعوا تسلق جبل أوليمپوس (الأوليمپ) . وأصبح يضرب به المثل ، وتيلى (Tilley) يذكره .

٢٤٧- أوليمپوس (Olympus) هو جبل الأوليمپ الذى تقول الأساطير إن الأرباب كانت تقيم فوقه .

٢٥٠- 'أمير الدائمرك' أي ملك الدائمرك ! ويجمع الشراح على أن ذلك دليل التغير الذى أصاب هاملت . انظر ١٦/١/١ و ٤٤/٢/١ .

٢٧٩-٢٧٠ أكثر النقاد من إبداء اعتراضهم على هذا الحوار 'الجارج' الصاحب بالجمعية والعجيج كما يقول هاملت ، ولكن جنكتز يقول "علينا ألا ننسى أن الفتاة ميتة" وهو يصر على الدفاع عن هذه الفورة (انظر ص ١٥٨ من مقدمته) .

٢٨٢- 'فرخان يكتسيان بالزغب المذهب' فى الأصل (golden couplets) والواضح أن الترجمة تنقل الصورة لا اللفظ .

٢٨٨/٢٨٩ 'فالقطة سوف تموء/والكلب سينجح يوماً ما' : يقول كيتريدج إن هاملت يرجع نى هذا القول إلى جنونه 'الذى له منهجه' ومن ثم فهو قول لا يتصل بالموقف الحالى فى الحديث . ولكن عبارة هاملت تحتل مثل كثير غيرها فى شيكسبير أكثر من تفسير . أولاً لا يستطيع أحد أن يمنع مخلوقاً من التصرف ضد طبيعته ، فلن يستطيع إسكات مواء القطة أو نباح الكلب ، ومن ثم فإن هاملت يتخلى عن محاولة التحكم فى سلوك لايرتيس ، فذلك يتطلب جهداً أكبر من جهد هرقل ! ولكن المثل السائر الخاص بالكلب ، والذى كان مألوفاً فى عصر شيكسبير ويورده تيلى (Tilley) كان يعنى فى العادة أن الكلب سوف يأتيه يوم ينال فيه حظه من النجاح ! وهكذا فالتفسير الثانى هو الذى يقول به فيريتي ، ويعرب دوثر ويلسون عن تفضيله له ، وهو أن هاملت يرفض عجيج لايرتيس ويقول إنه سوف يتصرف آخر الأمر ! وإزاء هذا التضارب بين التفسيرين ، اضطرت فى الترجمة إلى الالتزام بالمعنى الأصلى للمثل السائر ، فهذا يسمح لنا بأن نفسر بنجح وفقاً للتفسير الأول بإضمامار 'فى النباح' بعدها ، أو وفقاً للتفسير الثانى بإضمامار 'فى تحقيق النصر' !

وقد شجعنى على تفضيل صورة المثل السائر ما أعرفه فى مصطلح اللغة الانجليزية المعاصرة من أن تعبير (Every dog will have his/its day) يعنى ما يعنيه المثل القديم من أن لكل إنسان يوماً يذوق فيه حلاوة النصر ! (انظر معجم أكسفورد للمصطلح اللغوى الانجليزى الجارى - المجلد الثانى - ص ١٦٩ .

A.P. Cowie, R. Mackin & I. R. McCaig, *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, Vol. 2, OUP, 1983, p. 169.

٢٩٢- 'نُصِبْ خالداً' فى الأصل 'نُصِبَ حى' (a living monument) بمعنى الأثر الخالد أى الذى تشهده العصور المقبلة لا التمثال الذى يمثل الإنسان بحجمه الطبيعى . ولكن أذن لا يرتيس قد تدرك معنى ثانياً للتعبير يلوح إلى ما سوف تمثله حياة هاملت من أثر خالد !

## حواشى المشهد الثانى / الفصل الخامس

- ١ - الأمر الآخر ، على نحو ما وعده به هاملت فى ٢٣-٢١/٦/٤ .
- ٨ - 'النزوة' (rashness) هى الضد فى حديث هاملت لما يسميه التدبير المحكم (deep plots) وهذه التأملات تعترض حديث هاملت الذى يستأنفه فى السطر ١٣ .
- ٩ - فشل : (فى الأصل pall) والمعنى الحرفى هو 'يفقد قوته' ومن ثم 'يترنح' - (أى التدبير المحكم) ويقول جنكيز إن تصحيح الكلمة إلى fall فى بعض طبقات الكوارتو الثانى (الجيد) (أو تعديلها إلى fail) فى بعض الطبقات تصحيح باطل . ولا أرى أن المعنى يختلف فى جوهره ، على الأقل فيما يتعلق بالترجمة .

١١/١٠ قارن ما جاء فى المسرحية الصغرى على لسان ممثل الملك :

فالفكر لنا ، لكننا لا نملك تحقيق الأفكار !

(٢٠٨/٢/٣)

ولكن هذه العبارة تشير إلى وجود قوة عليا للخير فى الكون ، ولهذا فإن الفقرة الحالية تدل على أن هاملت أصبح يدرك أن بالكون 'تديراً محكماً' ليس من صنع البشر ، وهو ما لم يستطع إدراكه من قبل (١٣٣/٢/١ - ١٣٧ ، ٢٩٨/٢/٢ - ٣٠٣ ... إلخ) والإشارة قد تكون إلى ما ورد فى الكتاب المقدس : "قلب الإنسان يفكر فى طريقه والرب يهذى خطوته" (الأمثال ١٦/٩) . وقد وجد بعض الباحثين إشارة مباشرة إلى العناية الإلهية فى ترجمة فلوريو لمقالات مونتاني (٨/٣) ولكنى أرى أن هذه الفكرة لا تحتاج إلى اقتباسها من مصدر فرنسى مترجم !

١٤- 'الرجلين' أى روزنكراتس وجيلدنستيرن .

١٥- 'التمهيد' هنا هو 'البرولوج' الذى يقدم المسرحية ويعرف بموضوعها ، على نحو ما يحدث فى روميو وجوليت . فالصورة مستقاة من عالم المسرح ، وهذا هو ما أوضحته فى الترجمة .

٤٠- 'كما تنمو النخيل' الإشارة إلى الكتاب المقدس "الصديق كالنخلة يزهر كالأرز فى لبنان ينمو" (مزامير ١١/٩٢) .



٤٢- 'رابطًا' (فى الأصل comma) وهى التى تربط العبارات بعضها ببعض ، ورغم أنها تعتبر من بين ما يسمى بعلامات الوقف ، أى فاصلة ، فهى أوهى هذه العلامات ولذلك فهى أقرب إلى الوصل منها إلى القطع ، وانظر التعبير العربى الذى أراه أفضل ما يلائمها : العطف ! وما أكثر ما كتبه الشراح فى هذا الباب !

٤٣- 'الحيثات' ما نسميه فى لغة القانون 'بالحيثيات' ولا أعرف من أين جاء المصدر الصناعى حيثية ، فجمع حيث إن كان لها جمع هو حيثات ! وفى الإنجليزية تورية فى جمع 'as' إذا أصبحت 'as'es' تنطق مثل 'asses' أى الحمير ، وكعادتى فى ترجمة التوريات أتيت بالمعنيين معًا حين تعذر إيجاد تورية مماثلة أو مقابلة !

٤٧- 'دون أن يتيح مهلة' اهتم النقاد بالهجوم على 'وحشية' هاملت فى طلبه عدم السماح لهما بمهلة ، ويقول جنكتر إن هاملت لم يطلب عدم السماح لهما بطلب الغفران بل طلب عدم السماح بمهلة ! وهذه حذقة فالمعنى العام واضح !

٥٧- "أفما قبلا السعى بنفسٍ راضية" - لا يتضح من النص أنهما كانا يحيطان بطبيعة المهمة التى كلفهما الملك بها ، ولكنهما - بوضوح سافر - على استعداد للسعى هذا السعى حتى دون أن يحيطا حقًا بغايته الخبيثة . وهاملت يفترض أسوأ الاحتمالات ويقبلها (انظر ٣/٤/٢٠٤-٢٠٩) وربما كان يقصد أن نشاركه ما افترضه وأن نقبل 'العدالة الشعرية' المتمثلة فى هذا القصص .

٦٥- "لم يتضمن المشهد الثانى من الفصل الأول أى إحياء بمثل هذه 'الآمال' التى يتحدث عنها هاملت ، أو بأى مناورة خبيثة قام بها كلوديوس ، ولكن المشاهد الآن مدعوٌ لافتراض أن كلوديوس تفادى إجراءات 'الانتخابات' الطبيعية أو المعتادة حتى 'يحول' دون تحقيق آمال هاملت" . جنكتر (ص ٣٩٧/٣٩٨) وانظر الحاشية على ١/١١/١ أعلاه وقول هاملت من قبل إن الملك 'سارق للحكم والدولة' ٣/٤/٩٩ .

٦٦- 'دون وخز من ضمير' فى الأصل (perfect conscience) وهذا هو المعنى الذى اتفق عليه الشراح ونص عليه معجم أوكسفورد الكبير (OED) فى المعنى رقم ٦ (للضمير) .

٦٨- ٨٠ سطور وقعت سهوًا من طبعة Q2 وإن أثبتتها جميع الطبقات اللاحقة .

٦٩- 'القرح الخبيث' هذا هو المعنى الذى اتفق عليه الشراح ، رغم ما يقوله شميت من أن الأصل (canker) يعنى الدودة الخبيثة التى تنهش طبيعة الإنسان .

٧٤- 'فى غمضة عين' فى الأصل 'قبل أن تقول واحد' أى قبل أن تنتقل إلى رقم ٢ وأنت تعد الأرقام وإن كان دوثر ويلسون يفترض أن الإشارة هنا إلى طعنة واحدة بسيف المبارزة (ماذا يحدث فى هاملت . ص ٢٧٢) .

٧٨/٧٧ 'فإننى . . رأيت فى نفس محتى' والتورية الدرامية هنا هو أن هاملت لا يرى أنه هو 'الهدف' الذى يرمى ثار لايرتيس إليه !

٨٣- 'ذبابة الماء' (water-fly) ربما كان شيكسبير يقصد 'اليعسوب' (أو الرعاشة) (dragon-fly) بسبب أجنحتها الخفاقة الزاهية . ويقول الدكتور جونسون إنها رمز موفق للتأفة المشغول بالتأفة بسبب صعودها وهبوطها دونما سبب ظاهر فوق سطح الماء .

٨٩- 'من التراب' - الأصل (dirt) والاستعمال الجارى يوازى بينها وبين الأرض / التراب (earth) فيقال للطرق غير المرصوفة (dirt road) أى الطرق الترابية أو أحياناً (dirt track) ويقال لمن سقط على الأرض (he hit the dirt) وعمال المناجم يطلقون الكلمة (خصوصاً فى مناجم الذهب) على التراب الذى يغربل وينخل لاستخراج خام الذهب أو غيره ، وفى اللغة الدارجة نقول للشئ الرخيص (dirt - cheap) الذى يقابل المصرية 'رخيص رخص التراب' وانتقال الكلمة إلى معنى التلوث قريب من العربية 'التراب' و 'تربت يداك ا' ولدينا فى العربية المحلية إشارة إلى الأرض الزراعية باسم الأطيان (جمع طين أو طينة) وهو معنى حسن ، وأما التراب فيذكر بالصورة التى ما يفتأ هاملت يعود إليها وهى أن ابن آدم من تراب ويعود إلى التراب !

١٠٦ - ١٤٠ هذا المديح الذى يكيه أوزريك على لايرتيس يحقق المهمة التى أشار إليها الملك (أثناء تدبير المؤامرة) فى حديثه إلى لايرتيس :

ونحن كلفنا الذين يطرون امتيازك

بأن يضاعفوا من لمعة البريق فى ذبوع صيتك

وهو الذى أضفاه ذلك الفرنسى يومها عليك .

(١٣٢-١٣٠ / ٧/٤)

وحذف هذه القطعة من النص فى طبعة الفوليو ، وهو ما تفعله طبعة أوكسفورد (١٩٨٧) لا يزيد عن تدخل من جانب المخرج المسرحى الذى يريد اختصار الطول ، وهو ما انتهى إليه دوثر ويلسون ، ووافقه جمهور النقاد .

١١٤/١١٥ نقلتُ الصورة على غموضها لما فيها من مبالغة طريفة ، وقد تصدى الشراح فأسهبوا فى تفصيل المقصود وهو عجز الذاكرة عن ملاحقة جميل سجايه بسبب سرعة انطلاقها الواحدة بعد الأخرى . فما إن تلمح العين (أو تذكر الذاكرة) إحداها حتى تنطلق أخرى فى أثرها ! وهى من أغرب صور النص !

١٢٥- اختلف الشراح فى معنى عبارة (سؤال وجواب) هوراشيو ، وإلى من يوجهها ، وأنا أستحسن رأى القلة الذين يرون أنه يوجهها إلى هاملت وأن 'لغة أخرى' تعنى أسلوبًا مختلفًا ، ومن ثم فهى تنفق فى هذا مع ما يقوله فى المرتين اللتين تدخل فيهما فى الحوار (فى ١٣٠ ، وفى ١٥٢) وكل هذا يقوم على قراءة العبارة بالصورة التى وردت بها فى Q2 ، وأما الطبقات التالية فقد تضمن بعضها بعض التعديلات ، أهمها ما اقترحه الدكتور جونسون أول الأمر وهو تغيير (another tongue) إلى (a mother tongue) بحيث يكون المعنى 'ألا يستطيع الرجل أن يفهم بلغة هى لغته الأم على كل حال ؟' ولكن هذا التعديل لم تأخذ به أى الطبقات التى عندى ، بل ولا حتى طبعة أوكسفورد التى حذفت القطعة كلها وأوردتها فى تذييل الكتاب ص ٣٦٦ .

١٦٢-١٦٥ هنا تناقض بين 'بأكثر من ٣ إصابات فى ١٢ جولة' وبين 'لا تزيد النتيجة عن ١٢ إلى ٩' ، والشرط الأول من العبارة يعنى أن لا يرتس لا ينبغى أن يفوز على هاملت إلا بأقل من ٣ جولات من ال ١٢ أى مثلاً تكون النتيجة ٧-٥ لا ٨-٤ أما الشرط الثانى أى ١٢-٩ فمعناه أن يكون عدد الجولات ٢١ جولة !

ويقول فيرنتى إن الخلط يرجع إلى أوزريك الذى يسخر منه شيكسبير ويظهره فى صورة العاجز عن إنجاز المهمة التى أرسل من أجلها ، وهو يشرح الرهان على هذه الصورة :

"يظهر أن المباراة سوف تتكون من اثنتى عشرة جولة (passes / bouts) تنتهى كل منها بإصابة (أى لمسة hit) لا قبل ذلك : والمملك يساند هاملت ويؤمن على أن لا يرتس لن يهزم هاملت بأكثر من فارق ثلاث نقاط ، أى إن هاملت سيبدأ المباراة باكتساب ثلاث نقاط تحسب لصالحه قبل اللعب وهو ما نسميه (handicap) وهذا الفارق هو الذى يصفه أوزريك بأسلوبه المتكلف الغبى بأنه رهان من "اثنتى عشرة فى مقابل تسعة" أى بنسبة ١٢ إلى ٩" .

(ص ٢٠٩-٢١٠)

ويقول جنكتر بعد عرض آراء الآخرين ودحضها "وأنا أعتقد شخصيًا أن التفاوت بين الرقمسين يمثل عدم الاستقرار على رأى من الرايين" (ص ٥٦٣) أى إنه يرجع المشكلة إلى شيكسبير ، ويرى أوزريك ! وإذا شهدنا المباراة نفسها وجدنا أن سيرها يجذب الشرط الأول من كلام أوزريك !

١٨٢ - 'لقد غادر ...' هذه ترجمة حرفية لأننى لم أجد مقابلاً لهذا المثل بالعربية ، ويقول دوثر ويلسون إن الصورة خطرت لهوراشيو حين لبس أوزريك قبعته وهو خارج . ويقول جنكتز إن الزقزاق يتفرد بين الطيور بأنه يغادر العش بعد ساعات من فقس البيضة ، وبذا أصبح مثلاً للصغار المتصنعين المتكلفين ، كما يوضح هاملت فى تعليقه على عبارة هوراشيو .

١٨٦ - 'الدجل' هذا تفسير الدكتور جونسون .

١٨٨ - 'كالزبد الطافى' - تفسير جونسون .

١٩٠ / ١٩١ - هذا استكمال لصورة الزبد .

٢٠٦ - 'لم أنقطع عن المران' - هذا يتناقض مع قاله فى ٢ / ٢ / ٢٩٥ - ٢٩٦ "وتوقفت عن كل ما اعتدته من الرياضة" .

٢٠٧ / ٢٠٨ - أى إن قلبى يوجس خيفة من الخطر المحدث الكامن ، على نحو التعبير المماثل الذى ورد فى ريتشارد الثالث ٢ / ٣ / ٤٢ - ٤٣ عندما يقول 'أحد المواطنين' إن قلوب البشر تحس الخطر الوشيك قبل وقوعه كأنما بإلهام علوى .

٢١٥ - 'إننا نتحدى' لاحظ أن هاملت يستخدم ضمير الجمع ، كأنما يتحدث بلسان الناس مثلما فعل فى مونولوجه الأشهر (٣ / ١ / ٥٦ - ٨٧) .

٢١٥ - 'إن العصفور لا يسقط' إشارة إلى الإنجيل متى (١٠ / ٢٩) .

٢١٩ - 'أن تكون مستعداً' الإشارة إلى "كونوا أنتم أيضاً مستعدين" (إنجيل متى ٢٤ / ٤٤) "وكونوا أنتم إذاً مستعدين" (إنجيل لوقا ١٢ / ٤٠) .

٢١٩ / ٢٢٠ "مادام الإنسان يجهل ما سترك وراءه" نشأ خلاف حول قراءة هذه العبارة ، فهذا هو النص الوارد فى Q2 ، وطبعة الفوليو تاتى بنص بديل هو "ما دام الإنسان لا يملك شيئاً مما يترك وراءه" وقد أخذ فيريتنى بهذه القراءة التى تحل فعل (has) محل (knows) فى العبارة وقبلت بعض الطبقات الأخرى التصحيح إلى (owes) فأخذه نايجيل ألكسندر محرر طبعة ماكسميلان على أنه يعنى "يدين بـ" (وهو المعنى خارج شكسبير) قائلاً إن العبارة تعنى أن الموت يدفع أو يسدد كل الديون ، فى حين أخذه بـ . دافيز ، محرر طبعة ألكسندر ، على أنه يعنى 'يملك' وهو المعنى المعتاد فى شيكسبير فاقترب به من تفسير فيريتنى ، وأما طبعة نيو بنجوين (سينسر) وكيمبريدج (دوثر ويلسون) وأوكسفورد (هيارد) وآردن (جنكتز) ونيوكيمبريدج (إدواردز) فتتفق جميعاً على أن المقصود هو الجهل ، إزاء شتى المخاوف والشكوك التى عبر عنها هاملت من قبل . وعلى هذا ترجمت النص .

٢٢٤- 'الماجدون الحاضرون' (This presence) حرفياً إما 'الحضرة الملكية' أى 'الموجودون فى حضرة الملك' أو 'الملك والملكة' فقط ، وإزاء اختلاف الشراح فضلت التعبير الذى يحمل المعنيين جميعاً . وأهم عنصر فيه هو الإيحاء بالسمو والجلال ، ويقول المعجم الكبير (OED) إن الأصل فى هذا المعنى هو حضرة المسيح فى 'صلاة' القربان المقدس (منذ عام ١٥٥٢) ومنه جاء الإيحاء بجلالة الملك (المستوحاة من التفويض الإلهى للملوك) فأطلق اسم 'غرفة الحضرة' (Presence Chamber) على الغرفة الملكية (منذ عام ١٥٧٥) وبعدها صار التعميم فى الإشارة إلى الحضرة الروحية (الربانية) منذ ١٦٦٧ ثم أصبح التعبير يعنى 'الحشد' فحسب (منذ ١٧٨٨) أو 'الحشد المهيب' (منذ ١٨٢٦) . والكلمة الآن قد تفيد أياً من هذه المعانى ، وإن كنت رجحت المعنى الأقدم المناسب لعصر شيكسبير والذى نصت عليه معاجمه . وللقارئ أن يقارن بين استعمال الكلمة فى الإنجليزية والعربية ، فإذا كانت 'الحضرة' قد تكفى وحدها فى هذا السياق 'فالحاضرون' لا تكفى وحدها .

٢٢٧- قارن استعمال كلمة (nature) هنا بالسياق المماثل فى ٨١/٥/١ والحاشية على ذلك الاستعمال هناك ، واستعمالها بمعنى قريب فى ٣٨٣/٢/٣ (والحاشية) وغير ذلك من مواقع استعمال (nature) .

٢٢٧- السخط (الأصل exception ) وهو الاستعمال القائم الآن فى قولك (to take exception to) بمعنى يعترض على .

٢٣٩- 'سهم طار فطاش' صورة مألوفة وردت عند معاصرى شيكسبير .

٢٤٠- 'شقيقى' تمهد 'للرهان الاخوى' فى ٢٤٩ ، ويجمع النقاد على تأكيد أهمية الدور المزدوج للايرتيس باعتباره نظيراً مقابلاً لهاملت وخصماً له . (وسوف يقتل النظيران بعضهما البعض) .

٢٤٦- 'أصون كرامة اسمى' فى الأصل (to keep my name ungored) .

٢٥٢- "ساكون المجال . ." فى الأصل (foil) وهو الشريحة التى توضع فيها اللؤلؤة أو أى جوهرة عادية حتى يزداد لمعانها وبريقها ، ومن ثم كل 'ما يظهر بالمغايرة ميزات شئ آخر' (النفيس) ولا يوجد لهذه الدلالة نظير دقيق بالعربية ، فشرحت المعنى شرحاً !

٢٥٦- يقول دوثر ويلسون إن أوزريك شريك فى المؤامرة ، ولكن النص لا يتضمن تصريحاً بذلك .

٢٦٠- أى تفوقه على هاملت (لا على نفسه) . وأنا آخذ هنا برأى جنكتر الذى قبله هيسارد (فى أحدث طبعات المسرحية) 'وعملت لذلك حسابه' أى سمحت بأن يكون الفارق ثلاث إصابات ، 'فهو أفضل منك' !

٢٦٩- لؤلؤة : فى الأصل (an union) والنظير بالعربية هو 'القريدة' ، يقول شوقي:



أَقْبَلَنَ فِي ذَهَبِ الْأَصِيلِ وَوَشِيهِ مِلءَ الْغَلَائِلِ لَوْلُؤًا وَفَرِيدًا

ولكن الكلمة غير شائعة في العربية المعاصرة ففضلت لؤلؤة .

٢٧٢ - ٢٧٥ انظر ١٢٤/٢/١ - ١٢٨ ، و ٨/٤/١ - ١٢ والحاشية على السطور ٨ و ٩ و ١٢ في ٤/١ .

٢٨٤- يفترض المعلقون أن اللؤلؤة كانت مسمومة أو هي نفسها السم الذي يضيفه الملك إلى الشراب ، رغم ما قاله من قبل في ١٥٨/٧/٤ - ١٦٠ . واختلافات النقاد كثيرة حول أسلوب دس السم في الشراب ، وفتاواهم لا يتسع لها المجال ، ويقول دوفر ويلسون في ختام عرضه لحججهم إن شيكسبير "لا يقول لنا" كيف وضع الملك السم في الشراب . (ماذا يحدث في هاملت ، ص ٢٨٣) .

أصوات طبل وأبواق وطلقة مدفع أى تنفيذاً لأمر الملك في ٢٦٥ / ٢٦٧ و ٢٧٢ / ٢٧٥ .

٢٩٠- 'يتفصد بالعرق' في الأصل (He's fat) هذا هو المعنى هنا ، وإن كان بعض النقاد يقولون - إلى جانب هذا المعنى - بأنه في غير كامل لياقته (out of condition) لكن هيبارد (الذي يحب الاختلاف) يقول إن التعبير لا يمثل إلا قلق الأم على ابنها ومحاولة تبرير خسارته لو خسر ، وهو المعنى المقارب لما يقترحه سبنسر ، الذي يقترح تعديل اللفظة وإن كان لا يرى بديلاً مناسباً . أما باقى الشراح فيتفقون على معنى تصبب العرق ، ويشير أحدهم إلى ورود الصفة نفسها في ٣٢/٥/١ حيث يصف الشبح الأعشاب بأنها رطبة أو مبللة مستخدماً نفس الصفة ، ومعنى البلل في حالة هاملت هو تفصد العرق .

٣٠٧- (يتبادلان سيفيهما) كان ذلك شائعاً في المبارزات بالسيوف (أو بالسيوف والخنجر) إذ يحاول المتبارز إسقاط سيف غريمه من يده ، وقد يقع السيفان إذا تلاهما واصطربا ، على نحو ما يحدث هنا . ويورد جنكنز ست دراسات منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى منتصف العشرين تتناول تفاصيل هذا 'التبادل' (ص ٥٦٩ - ٥٧١) .

٣١١- 'مثل دجاج الغاب الأحق' يقول جنكنز إن هذا التعبير يضم مثلين سائرين معاً بحيث يكون الأحق الذي يقع في الحبال التي نصبها مرادفاً لدجاج الغاب الذي يقع في الحبال ، ولكن المزج مقترس ، ومن الصعب تصور دجاج الغاب وهو ينصب الفخ !

٣١٨- (يخرج أوزريك) يقول جنكنز إن أوزريك الذي { يدخل } عند السطر ٣٥٥ لابد أن { يخرج } أولاً ، فالدخول منصوص عليه في طبعة الكوارتو الجيدة Q2 وطبعة الفوليو ، وخمس طبعات عندى تحذف الإشارة إلى الدخول ، والطبعة الأمريكية (١٩٦٣ و ١٩٩٨) تبقئها دون النص على خروجه أولاً ، وكان دوفر ويلسون أول من نصّ على خروجه ولكن في اللحظة التي تسمع فيها الموسيقى العسكرية

وطلقة المدفع عند السطر ٣٥٤ } كأنما ليستفسر عما حدث } ثم يعود على الفور ، ولكن جنكتر اقترح خروجه هنا دون أسباب ، فأتى هيارد بالسبب وهو إغلاق الباب ! المشكلة هي أنه لو ظل على المسرح ما استطاع أن يقول ما يقول فى السطر ٣٥٥ وما بعده . ولذلك أخذت بالنص على الخروج هنا .

٣٣١- 'فهل هنا لؤلؤتك ؟' فكرت فى أن أحاكى التورية فى (union) التى تشير إلى زواجه بالملكة باستخدام 'فريدة' بدلاً من 'لؤلؤة' باعتبارها إشارة إلى الملكة لكننى عدلتُ عن ذلك خشية ارتباط 'فريدة' باسم 'الملكة' !

٢٣٧ - ٣٣٤ - 'فلتبادل ... غفران القلب' هذا هو الغفران بالمعنى الدينى أى الذى يتلو الإقرار بالذنب والتوبة (forgiveness) ويختلف عن الصفح (pardon) الذى يفيد التغاضى عن الهنات أو التماس الأعذار لها ، أو توقع عدم تكرارها - مثل العفو ! وقد لا يكون العفو إلا مقدمة للغفران كما جاء فى تفسير آية الكرسي "وَأَعْفُ عَنَّا وَأَغْفِرْ لَنَا وَأَرْحَمْنَا" (البقرة - ٢٨٦) وهذه كلمات تشترك فى صلب المعنى ولا تختلف إلا فى الاستعمال الشائع . وقد أضفتُ القلب لإبراز الصورة ، فاللحظة لحظة وداع للدنيا وتتطلب 'القلب السليم' قبل لقاء الآخرة ، وأنا ترجمت ما أحسسته فى قول لايرتيس ، ومدى اختلافه عن كلوديوس شريكه فى المؤامرة ! ورد هاملت يكرر المفهوم نفسه ، فالصفة (free) معناها الحرفى 'برئ' أى 'مُبرأ' (absolved) ولكن هاملت يدعو الله إلى غفران ذنب لايرتيس ، ففضلت استمرار استعمال اللفظ نفسه لإبراز اتصال المعنى .

٣٤٣- 'سجّان مخيف' (fell sergeant) كان موظفًا فى المحكمة تنحصر مهمته فى القبض على الأشخاص، ولما لم يكن نظيرٌ فى العربية ، فقد أتيت بالمعنى الكامن فى الصورة أى صورة الموت باعتباره سجّانًا ، وهى صورة تقليدية ، وتصوير قابض الأرواح فى صورة الذى يقبض على الشخص له نماذج لا تعد ولا تحصى أوردها الباحثون فى كتب ومقالات ودراسات كثيرة .

٣٤٦- هذه ترجمة للمعنى الكامن فيما يقوله هوراشيو مع تأخير الصورة إلى السطر التالى .

٣٤٧- صورة تفضيل الانتحار على الحياة الدليّة أو التى لا معنى لها عند قدامى الرومان مستكررة فى شيكسبير انظر يوليوس قيصر ٨٩/٣/٥ ، وأنطونيوكليوباترا ٨٧/١٥/٤ ، وماكبث ١/٨/٥ .

٣٥٠- تفسيري يقوم على نص السطر فى طبعة الكوارتو الجيدة Q2 ولو أن السطر الإنجليزى يتضمن تفعيلة إضافية ، وقد غير المحرر فى طبعة الفوليو هذا السطر إلى Things standing thus unknown shall I leave : من : Things standing thus unknown, shall I leave behind me وقد أخذتُ بقراءة الفوليو أربع من الطبعات التى عندي ، واختار مبنسّر أولاً وجنكتر وإدواردز من بعده قراءة الكوارتو الجيد ، وأخيراً عدل هيارد (أوكسفورد) السطر إلى :



Things standing thus unknown, I leave behind me.

ودافع عن إقدامه على التعديل .

والواضح أن التعديلات عروضية أو صياغية ولا تمس جوهر المعنى الذي أخرجته بالعربية .

٣٥٣- 'نعيم الموت' في الأصل (felicity) فقط وقد أضفت الصفة إيضاحاً للمعنى .

٣٦٠- 'انتخابنا' أي انتخاب ملك جديد للدنمرك (انظر ١ / ٢ / ١ والحاشية عليه) .

٣٦٤- لاحظ تفاوت ترجمتي لكلمة (sweet) وهي هنا بمعنى الذي أحبه (انظر ٥٣ / ٢ / ٣) .

٣٦٥- 'ولتصاحبك الملائك' صورة دينية تقليدية لم يستعرها شيكسبير من أحد بعينه . ويكفي أن نذكر صلاة الجنائز القديمة باللاتينية :

*'In Paradisum deducant te angeli .... Chorus angelorum te suscipiat .. aeternam  
habeas requiem'*

ونظائرها الإنجليزية متعددة .

٣٦٨- 'كارثة باقعة' في الأصل (wonder) ومَرَدُّ هذا المعنى أي 'الدهاية العظمى' وجود الكلمة في التركيب القديم (woe or wonder) بما فيها من سجع ابتدائي (alliteration) (المجانسة الاستهلالية أو روى الصدارة - مجدى وهبة) وربما كان هذا المعنى مقصوداً على هذا التركيب المهجور .

٣٩٧- انظر ٣٦١ عاليه ، والصوت هنا بمعنى الرأي وبمعنى الصوت الانتخابي .

٤٠١- "فليحمل .." في الجنائز العسكرية يقوم قادة الوحدات (captains) بحمل النعش ، وانظر مثال ذلك في كوريولانوس ١٤٨ / ٦ / ٥ - ١٤٩ .

٤٠٢- 'فوق منصة' (في الأصل to the stage) وأداة التعريف تفيد بأن المنصة قد بُنيت فعلاً ! ولكن هوراشيو قد اقترح لتوه إعداد منصة (on a stage) في السطر ٣٨٣ ، ومن الصعب تصور بنائها في هذا الوقت القصير ، ولذلك حافظت في الترجمة على التنكير .

## النهاية

قائمة مراجع



## قائمة المراجع الأجنبية

وتضم أسماء الكتب النقدية التي رجعت إليها أو انتفعت بها أو أشرت إليها إشارة مباشرة في غضون المقدمة والحواشي ، ابتغاء مساعدة القارئ على التعرف على أسماء المصادر والمراجع بلغتها الأصلية ، أما عناوين الأعمال الأدبية ومؤلفها فقد ذكرتها في سياقها بلغتها الأصلية مع ترجمتها ، وكذلك فعلت بالدراسات المتناثرة التي تسنى لي جمعها من الدوريات المتخصصة ، ولم أشأ أن أفرد لها باباً مستقلاً ، أو أعمد إلى تقسيم المراجع إلى بيبليوغرافيات ، وطبعات ، ومنتخبات نقدية ، وكتب متخصصة . . . إلخ ، فليس هذا بحثاً أكاديمياً ، بل هو عمل أدبي مترجم ، وما الحواشي والمقدمة إلا وسائل لمزيد من الإيضاح لغير المتخصص أساساً ، أما المتخصص فلن يعدم وسيلة للوصول إلى المصادر والمراجع بنفسه .

ومكان نشر الكتاب هو لندن ، ما لم يُنصَّ على خلاف ذلك ، والمختصرات المستعملة هي :

ed. = editor	محرر
eds. = editors	محررون
edn. = edition	طبعة
repr. = reprinted (in)	أعيد طبعه
tr. = translated (by)	ترجمة ( فلان )

Abercrombie, Lascelles. *The Idea of Great Poetry*, 1925, 2nd edn 1961.

Adelman, J. *Suffocating Mothers*, 1992.

Alexander, Nigel. *Poison, Play, and Duel*, 1967.

Alexander, Nigel. (ed.) *Hamlet*, MacMillan, 1973. (edn used 1978).

- 
- Alexander, Peter. *Hamlet, Father and Son*, 1955.
- Barnet, Sylvan (ed.) *William Shakespeare, Four Great Tragedies : Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*, With an 'introduction' (pp. 5-18), 1998.
- Barton, Anne. 'Introduction' to *Hamlet*, in Spencer's edn. 1980, (pp. 7-54).
- Bayley, John. *Shakespeare and Tragedy*, 1981.
- Bevington, D.M. *Twentieth-Century Interpretations of 'Hamlet'*, 1968.
- Blake, N.F. *The Language of Shakespeare*, 1983.
- Bloom, H. *William Shakespeare's 'Hamlet' : Modern Critical Interpretations*, 1986.
- Booth, Stephen. 'On the Value of *Hamlet*', in *Reinterpretations of Elizabethan Drama*, ed. Normal Rabkin, New York, 1969.
- Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy*, 1904, rpr. many times, present edn. 1960.
- Brennan, Anthony. *Shakespeare's Dramatic Structures*, 1986.
- Bright, Timothy. *A Treatise of Melancholy*, London, Vautrollier, 1586. (Reprinted Facsimile Text Society, 1940) (Extracts repr. Jenkins, 1982).
- Brown, J.R. and Harris, B. (eds.) *Hamlet*, 1963.
- Brown, John Russel. *Shakespeare: The Tragedies*, 2001.

Bullough, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 7, 1973.

Burnett, M. and Manning, J. (eds.) *New Essays on 'Hamlet'*, 1994.

Calderwood, J. *Shakespeare and the Denial of Death*, 1987.

Campbell, Lily B. *Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion*, 1930, (edn. used 1961), (pp. 109-147).

Cartwright, K. *Shakespearean Tragedy and Its Double*, 1991.

Charlton, H.B. *Shakespearian Tragedy*, Cambridge, 1948.

Charney, Maurice. *Style in 'Hamlet'*, Princeton, New Jersey, 1969.

Clemen, W.H. *The Development of Shakespeare's Imagery*, 1951.

Coghill, Nevill. *Shakespeare's Professional Skills*, 1964.

Cole, S. *The Absent One*, 1985.

Coleridge, S.T. *Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor. Everyman's Library edn. 2 Vols., 1960.

Colie, Rosalie L. *Shakespeare's Living Art*, Princeton, 1974.

Conklin, P.S. *A History of 'Hamlet' Criticism, 1601-1821*, 1947, (repr. 1957).

Coyle, M. (ed.) *'Hamlet' : New Casebooks*, 1992.

Davies, B. (ed.) *Hamlet*, The Alexander Shakespeare, 1973. (edn. used 1978).

de Madariaga, Salvador. *On Hamlet*, 1948.



- 
- Dollimore, J. & Sinfield, A. (eds.) *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Cornell, 1985. (edn. used 1994).
- Dover Wilson, J. *The Manuscript of Shakespeare's 'Hamlet' and The Problems of Its Transmission*, 1934 (repr. 1963).
- Dover Wilson, J. *Hamlet*, ed. J. Dover Wilson, 1934, 2nd edn. 1936, reprinted 1968 (New Shakespeare).
- Dover Wilson, J. *What Happens in 'Hamlet'*, 1935 (repr. 1971).
- Edwards, P. 'Tragic Balance in Hamlet', *Shakespeare Survey* 36 (1983), pp. 43-52.
- Edwards, Philip. *Hamlet* (ed.) *The New Cambridge Shakespeare*, 1985 (repr. many times up till 2001; Updated edition 2003 used).
- Eliot, T.S. *Selected Essays*, 1932, 2nd edn. 1951.
- Elsom, John. (ed.) *Is Shakespeare Still Our Contemporary ?*, 1989, (edn. used 1995).
- Ewbank, Inga-Stina, 'Hamlet and the Power of Words', in *Shakespeare Survey* 30, Cambridge, 1977.
- Farley-Hills, D. (ed.) *Critical Response to 'Hamlet' 1600-1900*, 4 vols., 1995-1999.
- Fergusson, Francis. *The Idea of a Theater*, Princeton, N.J., 1949.
- Fisch, Harold. *Hamlet and the Word*, New York, 1971.

- 
- Foakes, R.A. *Hamlet Versus Lear : Cultural Politics and Shakespeare's Art*, 1993.
- Furness, H.H. *Hamlet* (A New Variorum Edition of Shakespeare) 1877, repr. 1963, II, 143-393.
- Garber, *Shakespeare's Ghost Writers*, 1987.
- Gollancz, Sir Israel, *The Sources of 'Hamlet'*, 1926 (2nd edn. 1973).
- Gottschalk, P. *The Meanings of 'Hamlet': Modes of Literally Interpretations Since Bradley*, 1972.
- Greenblatt, S. *Hamlet in Purgatory*, 2001.
- Greer, Germaine. *Shakespeare*, 1986.
- Greg, W.W. *The Shakespeare First Folio*, 1955.
- Hattaway, M. *'Hamlet': The Critics Debate*, 1987.
- Hawkes, Terence. *Coleridge on Shakespeare*, New York, 1959, London, 1969. (Latter edition used).
- Hawkes, Terence, (ed.) *Alternative Shakespeares*, Vol. 2, 1996. (pp. 218-20, 223-30, 231-7).
- Hazlitt, William. *The Characters of Shakespeare's Plays*, 1817, in *Complete Works*, ed. P.P. Howe, 1930-1934, IV. (repr. 1961 in Everyman's edn).
- Hibbard, G.R. *Hamlet* (ed.) Oxford World's Classics, 1987. (edn. used 1998).

- 
- Holland, N.N. *The Shakespearean Imagination*, Indiana, 1964. (pp. 150-179).
- Holloway, John. *The Story of the Night*, 1961.
- Honigmann, E.A.J. 'The Politics of *Hamlet*', in *Hamlet*, ed. Brown and Harris, 1963.
- Honigmann, E.A.J. *The Stability of Shakespeare's Text*, 1965.
- Honigmann, E.A.J. *Seven Tragedies*, 1976.
- Horowitz, David. *Shakespeare : An Existential View*, 1965.
- Hoy, C. *Hamlet* (Norton Critical Edition) 1963, pp. 145-266.
- Hubler, E. *Hamlet* (The Signet Classic Shakespeare), 1963, pp. 189-264.
- Hulme, Hilda M. *Explorations in Shakespeare's Language*, 1962.
- Hunter, G. 'Hamlet Criticism', *Critical Quarterly* I, (1959), pp. 27-32.
- Hussey, S.S. *The Literary Language of Shakespeare*, 1982 (edn. used 1992).
- James, D.G. *The Dream of Learning*, Oxford, 1951.
- Jenkins, Harold. 'Hamlet and Ophelia', 1963, *Proceedings of The British Academy*, XLIX, (pp. 135-51).
- Jenkins, Harold. 'Hamlet' then till now', *Shakespeare Survey* 18 (1965).
- Jenkins, Harold. *Hamlet*, (ed.) (The Arden Shakespeare) 1982 (repr. many times; edn used 2003).

- Jump, J. (ed.) *Shakespeare : 'Hamlet': A Casebook*, 1968.
- Jump, J. 'Hamlet', in *Shakespeare (Select Bibliographical Guides)* ed. S. Wells, 1973 (pp. 144-158).
- Kerrigan, J. *Revenge Tragedy*, 1996.
- Kerrigan, W. *Hamlet's Perfection*, 1994.
- Kinney, A. (ed.) 'Hamlet' : *New Critical Essays*, 2002.
- Kitto, H.F.D. *Form and Meaning in Drama*, 1956.
- Knights, L.C. *An Approach to Hamlet*, 1960.
- Knight, Wilson. *The Wheel of Fire*, 1930, 2nd edn. 1949, repr. 1960, 1969.
- Kokeritz, Helge. *Shakespeare's Pronunciation*, 1953.
- Kott, Jan. *Shakespeare, 'Our Contemporary'*, 1964. (pp. 48-61).
- Lavater, Lewes, *Of Ghosts and Spirits Walking by Night*, tr. R.H. in 1572 [in Latin 1570] Edited by J. Dover Wilson and May Yardley, 1929. (2nd edn. 1961).
- Lawrence, W.J. *Pre-Restoration Stage Studies*, 1973.
- Leech, C. 'Studies in *Hamlet*', 1901-1955, in *Shakespeare Survey* 9 (1956), 1-15.
- Lee, John. *Shakespeare's 'Hamlet' and the Controversies of Self*, 2000.
- Levin, Harry. *The Question of 'Hamlet'*, 1959, New York.

- 
- Lewis, C.S. 'Hamlet : The prince or the poem ?', *British Academy Proceedings*, 1942.
- Lyons, Bridget Gellert. *The Voices of Melancholy*, 1971.
- Mack, Maynard. 'The World of Hamlet' (1952). repr. Barnet's *Signet* edn. of *Hamlet*, 1963 and in J. Jump's *Shakespeare : Hamlet : A Casebook*, 1968.
- Matthews, Honor. *The Primal Curse : The Myth of Cain and Abel in The Theatre*, 1967.
- Mooney, M.E. 'Hamlet' : *An Annotated Bibliography of Shakespeare Studies 1604-1998*, 1999.
- Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977.
- Neill, M. *Issues of Death*, 1999.
- Nietzsche. *The Birth of Tragedy*, tr. F. Golffing, Anchor Books, 1956.
- Nosworthy, J.M. *Shakespeare's Occasional Plays*, 1965.
- Onions, C.T. *A Shakespeare Glossary*, 1911 (and many subsequent edns., edn used 1975).
- Parker, Patricia. *Shakespeare from the Margins : Language, Culture, Context*, Chicago, 1996.
- Prosser, Eleanor. *Hamlet and Revenge*, Stanford, 1967 (2nd edn. rev. 1971).
- Partridge, Eric. *Shakespeare's Bawdy*, 1947 (edn. used 1968).



- 
- Raysor, T.M. *Shakespearean Criticism*, 1930; 2nd. edn. 1960.
- Ribner, Irving. *Patterns in Shakespearian Tragedy*, 1960. (edn. used 1969).
- Ridler, Anne (ed.) *Shakespeare Criticism 1919-1935*, OUP, 1937, (edn. used 1965).
- Righter, Anne. *Shakespeare and the Idea of the Play*, 1962. (edn. used 1967).
- Rubinstein, Frankie. *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance*, 1984 (edn. used 1989).
- Schmidt, Alexander. *Shakespeare-Lexicon*. 2 vols. 1874-5. Revised G. Sarrazin. 1902 (Many subsequent edns. edn used 1982).
- Scofield, M. *The Ghosts of 'Hamlet' : The Play and Modern Writers*, 1980.
- Seng, P.J. *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*, 1967.
- Showalter, E. 'Representing Ophelia', in *Shakespeare and the Question of Theory*, P. Parker and G. Hartman (eds.) 1985 (edn. used 1990).
- Schücking, L.L. *The Meaning of 'Hamlet'*, 1937.
- Smith, P. and Wood, N. (eds). *'Hamlet' : Theory in Practice*, 1996.
- Sisson, C.J. *New Readings in Shakespeare*, 1956.
- Spencer, T.J.B. 'The Decline of *Hamlet*', in *Hamlet* ed. by Brown and Harris, 1963.
-



- 
- Spencer, T.J.B. *Hamlet* (ed.) 1980 (New Penguin Shakespeare).
- Spurgeon, C. *Shakespeare's Imagery and What it tells us*, 1926.
- Sternfeld, F.W. *Music in Shakespearean Tragedy*, 1963.
- Stoll, E.E. *Art and Artifice in Shakespeare*, 1933.
- Tardiff, J. and Morrison, E. (eds.) *Shakespearean Criticism*, 1993, XXI.
- Tilley, Morris Palmer. *A Dictionary of The Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth centuries*, 1950.
- Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's Problem Plays*, 1950 (2nd edn. 1960).
- Verity, A.W. *The Tragedy of Hamlet*, 1904, repr. many times (edn used 1950).
- Vickers, B. *Appropriating Shakespeare*, 1993.
- Waldock, A.J.A. *'Hamlet' : A Study in Critical Method*, 1931 (repr. 1963).
- Watson, R. *The Rest is Silence*, 1994.
- Watts, C. *Hamlet* (New Critical Introductions to Shakespeare), 1988.
- Weitz, M. *'Hamlet' and the Philosophy of Literary Criticism*, Chicago, 1964.
- Werner, Sarah. *Shakespeare and Feminist Performance : Ideology on Stage*, 2001.

---

Wells, S. 'A Reader's Guide to *Hamlet*' in '*Hamlet*', ed. Brown & Harris, 1963.

Wells, S. (ed.) *Shakespeare in the Theatre : An Anthology of Criticism*, 2000.

West, Rebecca. *The Court and the Castle*, 1958.

Wisniewski, W.K. (ed.) *Dr. Johnson on Shakespeare*, New York, 1960; London, 1969, (The Latter used).

Williamson, C.C.H. *Readings on the Character of Hamlet, 1661-1947*, 1950.

Wright, George T. *Shakespeare's Metrical Art*, University of California Press, Berkeley & Oxford, 1988. (edn. used 1991).



## للمترجم

### أ- فى النقد واللغة:

- النقد التحليلى \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة  
الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- فن الكوميديا \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو  
المصرية (نقد) .
- الأدب وفنونه \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة  
الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- المسرح والشعر \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب  
(نقد) .
- فن الترجمة \* (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان،  
(ط ٢٠٠٤) .
- فى الأدب والحياة \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- التيارات المعاصرة فى الثقافة العربية \* ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة  
للكتاب .
- قضايا الأدب الحديث \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب .
- المصطلحات الأدبية الحديثة \* (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -

(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط ٣ - ٢٠٠٢) .

- الترجمة الأدبية بين النظرية \* (في اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ والتطبيق (لونجمان) (ط ٢ - ٢٠٠٢)
- مرشد المترجم \* (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية) (لونجمان) ٢٠٠٠ .
- نظرية الترجمة الحديثة \* (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٣ .

### ب - أعمال إبداعية :

- جاسوس في قصر السلطان \* (مسرحة شعرية) قدمت علي المسرح في عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب . .
- رحلة التنوير \* (مسرحة وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .
- ليلة الذهب \* أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- حلاوة يونس \* أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- السادة الرعاع \* (مسرحة) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
- الدرويش والغازية \* (مسرحة) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
- أصداء الصمت \* ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
- واحات العمر \* سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
- واحات الغربية \* سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
- حورية أطلس \* ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- حكايات من الواحات \* سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- الجزيرة الخضراء \* رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- طوق نجاة \* ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- حكاية معزة \* قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- زوجة أيوب \* قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

## ج - مترجمات إلى العربية :

- \* الرجل الأبيض في مفترق الطرق  
حول مائدة المعرفة  
درايدن والشعر المسرحي
- \* القاهرة - جمعية الوعي القومي - ١٩٦١ (نقد) .  
القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .  
\* (مع مجدى وهبة) الطبعة الأولى دار المعرفة -  
١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة  
الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- \* ثلاثة نصوص من المسرح  
الإنجليزى  
الفردوس المفقود (ملتون)  
الفردوس المفقود  
روميو وجوليت (شيكسبير)  
تاجر البندقية (شيكسبير)  
عيد ميلاد جديد (أليكس هيلي)  
يوليوس قيصر (شيكسبير)  
حلم ليلة صيف (شيكسبير)  
روميو وجوليت (شيكسبير)  
الملك لير (شيكسبير)  
هنرى الثامن (شيكسبير)
- \* الطبعة الأولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية -  
هيئة الكتاب ١٩٩٤ .  
\* الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .  
\* الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .  
\* (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)  
\* ١٩٨٨ هيئة الكتاب .  
\* ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر .  
\* ١٩٩١ - هيئة الكتاب .  
\* ١٩٩٢ - هيئة الكتاب .  
\* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ .  
\* (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ .  
\* (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب  
١٩٩٧ .
- \* سيرة النبی محمد ﷺ  
القدس
- \* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د.  
فاطمة نصر) .  
\* (كارين آرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د.  
فاطمة نصر) .  
\* هيئة الكتاب - ١٩٩٨ .
- \* مأساة الملك ريتشارد الثانى  
(شيكسبير)  
معارك فى سبيل الإله
- \* (كارين آرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د.  
فاطمة نصر) .  
\* مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ .
- \* مختارات من الشعر الرومانسى  
للشاعر وردزورث

دون چوان  
العاصفة  
\* ملحمة ساحرة للورد بايرون، هيئة الكتاب ٢٠٠٣.  
\* مسرحية لشيكسبير، هيئة الكتاب ٢٠٠٤.

### مؤلفات بالإنجليزية :

**Dialectic of Memory** : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

**Lyrical Ballads 1798** : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

**Varieties of Irony** : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

**Naguib Mahfouz Nobel 1988** : a Collection of critical essays (Cairo, GEBO, 1989).

**Prefaces to Arabic Literature** : (the post - Mahfouz era) with a miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

**The Comparative Tone** : Essays in Comparative Literature, with a Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid. GEBO, 1995.

**Comparative Moments**, : Essays in Comparative Literature and an Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appendices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

**On Translating Arabic : A Cultural Approach**, Gebo, 2000.

**The Comparative Impulse**, with M. S.El-Komi & M.S. Farid, GEBO, 2001.

### مترجمات إلى الإنجليزية :

**Marxism and Islam** : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref. 1977 (reprinted several times. the last in 1984).

**Night Traveller** : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.



- The Quran : an attempt at a modern reading, :** (by Mostafa Mahmoud) Cairo, 1985.
- The Music of Ancient Egypt :** (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Belgrade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .
- The Trial of an Unkown Man :** (by Izz El-Din Ismail) Cairo, GEBO 1985.
- Modern Arabic Poetry in Egypt :** an anthology with an introduction Cairo, GEBO, 1986 .
- The Fall of Cordova :** (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .
- The Language of Lovers' Blood,** (by Farooq Shooshah) Cairo GEBO, 1991.
- Time to Catch Time :** (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .
- A Thousand Faces has the Moon :** (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .
- Shrouded by the Branches of Night :** (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .
- Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun) :** (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.
- An Ebony Face (by Farooq Shooshah) :** Cairo, GEBO, 2000.
- Time in the Wilderness :** (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.
- On the Name of Egypt** (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .
- Short Stories** (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.
- Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt,** Cairo, GEBO, 2002.
- Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt, :** Arkansas Univ. Press, USA, 2003 (forthcoming).

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٤/١٨٥٥٤

---

I.S.B.N.9 77 - 01 - 9352 - 6





هذه هي الترجمة العربية الكاملة والمنظومة الأولى لمسرحية  
شكسبير الشهيرة هاملت، وقد ترجمها الدكتور محمد عنانى  
أستاذ الأدب الأنجليزى وذو الخبرة الواسعة فى الترجمة من  
الأنجليزية وإليها، وهو يقدم لها بمقدمة شاملة تتناول النوع  
الأدبى للمسرحية والآراء النقدية المختلفة فيها حتى مطلع القرن  
الحادى والعشرين، كما يذلل الترجمة بحواش مستفيضة تعالج  
شتى مشكلات النص اللغوية وتعرض أهم تعليقات النقاد عليها  
وتفسيراتهم لما غمض فيها أو أثار الخلاف.

ولما كان الأصل يجمع بين النظم والنثر فقد راعى المترجم  
ذلك فخرجت ترجمته صادقة وأمينة فى المعنى والمبنى للأصل  
الشكسبيرى، ولا شك أن السلاسة التى تتميز بها العبارة العربية  
سوف تيسر تذوق النص لغير المتخصص قبل المتخصص.

